





Skizzierende

Aquarell-Malerei.

Anleitung für Anfänger.

Von

Thomas Hatton.

o

Mit Autorisation der Verlagsfirma Winsor & Newton übersetzt

von

Otto Marpurg.

o

Mit einem Anhang:

Praktische Winke für Anfänger im Aquarellmalen.

Dritte Auflage.

Verlag:

Otto Maier in Ravensburg.

Winsor & Newton, London.

K. Hofbuchdr. Carl Liebich, Stuttgart.

Thomas Hatton

Skizzierende Aquarellmalerei

Deutsch von

O. Marpurg.





Aus „Zeichenschule“ von G. Conz.

Vorwort.

Die vorliegende deutsche Übersetzung des in England so warm aufgenommenen Hatton'schen Buches verdankt ihr Entstehen dem Bestreben, dieses prächtige Büchlein auch in den Ländern deutscher Zunge bekannt zu machen und die in so geschickter Form abgefaßten, nützlichen Ratschläge des englischen Malers auch bei uns zu verbreiten.

Die Freude an der Aquarellmalerei und am Skizzieren nach der Natur zu wecken und den zur Vervollkommnung in dieser herrlichen Kunst führenden Weg zu zeigen, ist der Zweck dieses Buches.

Der vom Verlag der Übersetzung hinzugefügte von einem tüchtigen und erfahrenen Fachmann verfaßte „Anhang mit Farbentafeln" dürfte den Wert und die praktische Brauchbarkeit des kleinen Lehrbuches wesentlich erhöhen.

So möge denn die Schrift auch in unserem Vaterlande freundliche Aufnahme finden und das ihrige dazu beitragen, der Kunst der Aquarellmalerei recht viele strebsame Jünger zuzuführen.

Der Herausgeber.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

I. Kap. **Einleitung.** Richtiges Sehen. Gute Auffassung. Studium des Effektes. Materialien.

Studium der Natur. Der Effekt. Richtiges, künstlerisches Sehen. Wirkliche und Erinnerungsfarben Kulissenmalerei und Tapetenmalerei als Mittel zum Studium des Effekts. Ausfeilung. Arbeit im Groben. Kraft der Darstellung. Materialien zum Skizzieren in Aquarell . . . . . 1—13

II. Kap. **Atmosphäre.** Beleuchtung, Licht Himmel und Luft.

Allgegenwart der Atmossphäre. Farbenverständnis. Einfluß der Dichtigkeit der Atmosphäre. Einfluß des Sonnenlichtes auf Luft, Nebel, Rauch. Schattenwirkungen. Lichtstrahlen undurchsichtig. Licht, Glanz desselben (Brillanz) 14—22

III. Kap. **Luftperspektive.** Beginn der Arbeit. Neutrale Farben. Pinselführung. Effekte. Vordergrund. Mittelgrund. Hintergrund.

Anlage eines Bildes. Farben zur ersten Anlage. Neutrale Farben und deren Anwendung. Untermalung (Grundierung). Verwendung einer beschränkten Anzahl von Farben. Zeiteinteilung beim Malen. Ton und Abtönung. Relief (Effekt dunkler Stellen). Lichteffekte. Vordergrund. Mittelgrund. Hintergrund. Bleistiftzeichnung . . . . . 23—43

IV. Kap. **Kontrast der Farben.** Kontrast. Licht und Schatten. Grundton eines Gemäldes. Harmonie

Schattierungen durch Farben. Entgegengesetzte Farben. Schatten und Licht. Lichteinfluß auf die Naturfarben. Abendbeleuchtung. Morgenbeleuchtung. Farbeneffekte unangenehmer Natur. Grundton eines Bildes. Harmonie in der Farbenverteilung . . . . 44—52

Seite

V. Kap. **Mannigfaltigkeit und Abwechslung.** Breite der Darstellung, Baumformen. Wege. Ufer. Gebäude. Komposition.
Eintönigkeit in den Farben. Breite der Darstellung. Bäume. Anatomie des Baumes. Blattwerk. Ufer. Wege. Gebäude. Architektur. Farbstoffe und deren Verschiedenheit. Mißtöne. Einheitlichkeit. Komposition und Raumverteilung 54—63

Nachtrag. **Pastellmalerei** 64

Anhang.

Seite

Die Entstehung eines Aquarellbildes. Dargestellt in 6 farbigen Tafeln, welche das successive Entstehen veranschaulichen. Nebst Beschreibung 71

Farbentafel. Ein Verzeichnis der Aquarellfarben mit Angabe über ihre Haltbarkeit . . . . 73—76

Beschreibung der gebräuchlichsten Aquarellfarben. Ihre Eigenschaften, ihre Behandlung, ihre Anwendung in einzelnen Fällen und ihr Verhalten bei Mischungen 77—84

Anwendung der Aquarellfarben. Mischungen für Himmel, Luft und Wolken, Wasser und Ufer, Berge, Wege, Vegetation, Architektur &c. . . . . 85—93

Allerlei praktische Ratschläge und Kunstgriffe. Flächen in gleichmäßigen Tönen. Flächen in verlaufenden Tönen. Ausgleichen ungleicher Flächen. Auswaschen einzelner Stellen. Auskratzen oder Schaben. Naß malen, halbtrocken malen. Trocken malen. Papiernässen. Licht und Schatten. Duftiger, schleierartiger Ton in der Ferne. Wasser. Lasieren. Untermalen. Lichter aufsetzen. Löschpapier. Wolken . . . . 94—100

Register. . . . . 101—102

I. Kapitel.

Einleitung.

Richtiges Sehen. Gute Auffassung. Studium des Effekts. Materialien.

Kopieren von Gemälden.

Der Wunsch, in Farben nach der Natur zu skizzieren, pflegt zu entstehen, wenn man sich von der bloßen Nachbildung von Gemälden nicht mehr befriedigt fühlt. Das Kopieren erfordert ja, wenn man den Gebrauch des Pinsels beherrscht, lediglich eine Bekanntschaft mit dem Mischen der Farben, wie wir sie auf der Vorlage sehen. Aber jetzt tritt der Lernende der Natur selbst gegenüber, um die Szene, die er vor Augen hat, in ihren wirklichen Farben in sein Skizzenbuch zu übertragen, ohne Zweifel in der Erwartung, ein ebenso gutes und eindrucksvolles Bild zu stande zu bringen, wie er es bisher beim Kopieren nach Vorlage geliefert hat. Allein je mehr man fortschreitet, desto mehr kommt man in Verlegenheit: Man kopiert sehr korrekt und bringt alles zu Papier, was man sieht; nach Beendigung der Skizze aber hat man doch nur eine matte, langweilige Kopie von dem, was uns vielleicht als ein lichtes, funkelndes Bild entgegentrat.

Mangel an richtiger Auffassung als erste Schwierigkeit.

Woran liegt das? — Man hat zwar alles zu Papier gebracht, was man gesehen hat, aber nicht alles gesehen,

Farbenunterschiede. was vorhanden war. Zahllose kleine Farbenunterschiede im einzelnen hat man übergangen, als gäbe es da nur eine einzige Färbung. So manche schöne Kontrastwirkung, so-

Kontrastwirkung. wohl in der Farbe, wie auch in Licht und Schatten, hat man nicht zum Ausdruck gebracht. Der Hintergrund ist vielleicht zu grün oder zu braun geraten, vielleicht im einzelnen zu sehr ausgeführt, der Mittelgrund blaß und nichtssagend; dem Vordergrunde fehlt die Kraft. In der ganzen Arbeit herrscht überall ein Einerlei, eine Langweiligkeit und Ärmlichkeit, über die man sich keine Rechenschaft zu geben vermag.

Gute Auffassung ist nur durch Beobachtung und Studium zu erlangen.

Woher kommt das? Von dem Mangel an Erfahrung und Beobachtung. Beim Kopieren von Gemälden ist es dir

Mechanisches Kopieren. gelungen, die Wirkung des Urbildes hervorzubringen; — du hast nämlich Farbe für Farbe, Schattierung für Schattierung wiedergegeben, wie du sie dort fandest, und nun wunderst du dich, warum du beim Skizzieren im Freien nicht denselben Erfolg erzielst, warum du nicht die Farben der Natur in derselben Weise wiederzugeben vermagst.

Als du jene Gemälde kopiertest, wußtest du nicht,

Aufbau eines Gemäldes. was sie schön machte. Den Aufbau, die Konstruktion des Gemäldes verstandest du nicht. Die Gemälde rührten von einem Maler her, der wußte, warum er gerade jene besonderen Farben in dieser oder jener Verbindung anwandte, warum er die eine Farbe der andern gegenüberstellte, warum jene dunkle Masse dort angebracht wurde und jenes lichte Reis durch seinen Kontrast dieselbe hervorhob — vielleicht in ganz unauffälliger und geschickter

Weise; gerade deshalb aber war es um so schwieriger, hinter dieses „Geheimnis“ zu kommen.

Worin die Natur von den Skizzen des Neulings abweicht.

Wieder und wieder muß man in die Natur hinausgehen und ihre Schönheit bewundern. Sie liefert eine Fülle von Beispielen, wenn man dieselben nur sammeln will. Dort erhebt sich ein kühner Berg; er ist nicht überall gleichmäßig grün, ein Stück von ihm ragt heraus, wahrhaftig so bleich und hager wie ein Gespenst. Schaust du genauer hin, so erspähst du da und dort ein wenig Blau, das sich verstohlen unter das Grün mengt. Und schmückt nicht ein kleines Moos jenen Saum? — Ist nicht ein reiches Braun an der entfernteren Seite jenes Winkels, ein scharfer Schatten unter jenem Pflanzengrün sichtbar?

Kleine Schönheiten im Vordergrund.

Die sorgfältige Beachtung dieser kleinen Schönheiten ruft in jedem Beschauer die Überzeugung von der Naturwahrheit des Bildes hervor.

Und nun betrachte dir die Bäume, die dort stehen! — Sind sie etwa an allen Stellen ganz und gar grün, oder zeigen sie nur ein und denselben grünen Ton? Zeigen die Stämme nur eine einzige unverändert braune oder gleichgiltige Färbung, wie du sie wiedergegeben hast? — Betrachte die bleiche Flechte dort, die in der Eintönigkeit der Farbe eine Unterbrechung hervorbringt, — die Knorren da und dort und die Stümpfe abgebrochener Äste! Hier ist die Rinde rauher, zerrissener, stärker gefurcht; dort verursacht eine Höhlung einen scharfen Schatten und der Rand ein kräftiges Licht.

Bäume.

Der Weg, sagst du, ist braun, und so hast du ihn in

Wege.

Wege. deiner Skizze dargestellt. Braun ist er wirklich, aber von einer unendlichen Mannigfaltigkeit der Schattierung, blaßgelb hier, rötlich dort, — an einer Stelle durch Wagenspuren unterbrochen, und über sein entfernteres Ende schleicht sich ein grauer Schatten hin.

Der Hintergrund. So viel in Bezug auf den Vordergrund. — Nun der Hintergrund. Gewiß herrscht Blau in einem großen Teil der Szene vor; aber man kann ohne Schaden nach dieser Richtung hin fehlgehen, da ein Übermaß dieser Farbe gleich auffällt. Zu wenig Blau läßt jedoch die Atmosphäre fehlerhaft erscheinen.

Das Forcieren des Effektes.

Naturfarben. Der gewöhnliche Fehler der Anfänger beim Entwerfen von Farbenskizzen ist der, daß sie ihre Landschaften zu grün (nicht etwa zu blau) machen. Zum Beispiel wissen sie, daß die Naturfarbe von Bäumen im allgemeinen grün ist, und so malen sie dieselben nicht nach dem, was sie sehen, sondern nach abstrakter Erinnerung an die Farbe der Blätter, die zu dem Baum gehören. Dabei vergessen sie nur, daß der Baum selber alle Arten von Farbentönen annimmt je nach dem Licht, das auf ihn fällt, und nach der Dichtigkeit der Luft, durch welche man ihn sieht.

Mannigfaltigkeit der Farbentöne. Künstlerisches Sehen. Hierin liegt der große Irrtum, von dem man seine Augen zu befreien suchen muß. Laß dein Auge allein dich leiten! Frühere Erinnerung laß bei Seite, und laß dich belehren durch das, was du tatsächlich in der Wirklichkeit wahrnimmst! Versuche, mit den Augen eines Künstlers zu schauen! Gieb acht auf die Farbenveränderungen, die du von Künstlern angewandt siehst! Du kannst überzeugt sein, daß sie in der Natur vorhanden sind; sonst könnten

die Gemälde, die du bewunderst, nicht so naturgetreu sein. Zwar mögen sie manchmal ein wenig übertrieben sein; aber wie würden deine Skizzen aussehen, wenn sie schlechthin übertrieben wären? Würden sie nicht noch grüner, noch unnatürlicher aussehen, als jetzt schon?

Übertreibung.

Howard sagt: „Da es unmöglich ist, mit Farbstoffen den Glanz des Lichtes zu erreichen, so hat man es für nötig befunden, ein Verfahren zur Verstärkung der Farbenwirkung anzuwenden, gleichsam verhüllt oder ersatzweise jene Unzulänglichkeit auszugleichen und scheinbar die Kraft der Wirklichkeit hervorzubringen." Man muß also lernen, auf welche Weise man zu übertreiben, oder den Farbeneffekt durch den Kontrast zu verstärken hat (s. Kap. 4) — dies jedoch, ohne der Wahrheit und Reinheit der Lichter Eintrag zu tun.

Glanz des Lichts.

Steigerung der Effekte.

Dein Pinselstrich mag anfangs unbeholfen sein; allein wenn du erst einmal Kraft erlangst, wird auch die Feinheit des Kontrastes durch Übung und Studium sich einstellen. Kraft ist die Eigenschaft, welche in das Auge springt und den Meister über den Anfänger stellt.

Kraft im Pinselstrich.

Das Studium der Kulissenmalerei, ein Mittel, sich Geschicklichkeit im Erzielen von Effekten zu erwerben.

Ein Regierungsbeamter auf Ceylon brachte eine Sammlung von sehr korrekten, aber äußerst geistlosen farbigen Darstellungen, Skizzen, von seinen Reisen nach England mit. Als er sie den Händen eines Kupferstechers übergab, sagte er zu ihm: „Legen Sie mir jene bezaubernden Züge hinein, die ich nie wiederzugeben vermochte!" — Auf welche Weise ward sein Begehr er-

Geistlose Darstellung.

Kulissenmalerei effektvoll.

füllt? — Man übergab die Darstellungen einem Kulissenmaler, um den „Effekt“ hineinzubringen, und der Kunstliebhaber war zufrieden. Das Hervorbringen des Effekts ist das Ziel, auf welches sich im wesentlichen des Kulissenmalers Studium richtet, und deshalb bildet sorgfältige Beobachtung der Kulissenmalerei eine ausgezeichnete Vorbereitung für das Skizzieren nach der Natur. In der Kulissenmalerei findet man keine überflüssige „Feile“, keine übertrieben genaue Ausführung, und das Werk ist in einem so großen Maßstabe gehalten, daß der Effekt gleichsam anatomisch zerlegt werden kann, so daß man leicht die Absicht dessen begreift, der das so keck und bloß dargestellt hat.

„Entfernung ist es, was dem Anblick Zauber leiht“ — sagt der Dichter, und in diesem Falle trifft das ganz gewiß zu. Bei genauem Zusehen mag eine gut gemalte Kulisse einem zufälligen Beobachter als eine unverständliche Kleckserei erscheinen; doch der sorgfältig Prüfende macht bald den Wert jedes Zuges ausfindig und wird diese Erkenntnis anwenden für eine entschiedenere Art der Darstellung als die seinige bisher war.

Entschiedenheit im Skizzieren.

Stanfield als Kulissenmaler.

Der gefeierte Stanfield soll viel von seiner wunderbaren Geschicklichkeit im Skizzieren seiner Praxis als Kulissenmaler verdanken. Als Macready Pächter vom Drury-Lane-Theater war, wurden die meisten Kulissen von Stanfield gemalt, und sie boten dem Kunstliebhaber einen ebenso hohen Genuß, wie die Aufführungen selbst.

Einige Jahre später, als Stanfield dem Skizzierklub angehörte, malte er aus dem Gedächtnis eine Kulisse, die ihn keine zwei Stunden in Anspruch nahm und doch so wirkungsvoll war, daß dafür gern 200 Mark bezahlt wurden. So viel über den Wert des Studiums.

Stanfield verschwendete keine Zeit mit unfruchtbaren Anstrengungen. Er machte jeden Zug mit Entschiedenheit, weil er genau wußte, welchen Effekt er erzielen wollte, und auf welche Weise dieser Effekt hervorgebracht werden kann. Die gleiche Geschicklichkeit, wie sie Stanfield besaß, kann jeder Studierende erreichen, der geduldig die Natur beobachtet und damit das Studium der Effekte verbindet, die tüchtige Künstler hervorbrachten.

Naturstudium und Effekt.

Erfahrung bringt Entschiedenheit.

Wie in allen Dingen, so bildet auch im Malen Erfahrung die Grundlage der Sicherheit der Darstellung, und wir sollten kein erreichbares Mittel verschmähen, um diese Grundlage zu erlangen.

Die nämlichen Hilfsmittel der Belehrung stehen uns zu Gebote, wie einst Rubens und Titian, wenn wir uns nur entschließen wollen, sie anzuwenden. Die charakteristische Eigenschaft der Kulissenmalerei ist das, was man „Arbeit im Groben" nennen kann. Es mangelt die „Feile" — ein Mangel, der aber gar keiner Entschuldigung bedarf. Manche Leute sagen, mehr „Feile" sei unwichtig, weil ja von weitem doch nichts davon wahrzunehmen sei. Diese huldigen aber einer ganz falschen Auffassung. Es ist beim Kulissenmalen für mehr „Feile", für eine genauere Ausarbeitung, überhaupt keine Gelegenheit vorhanden; denn diese Technik zeigt in ihrer Art eine bereits hochvollendete Arbeit. Die Frage der feinern oder gröbern Ausführung ist rein eine Frage des Standpunktes, der Entfernung vom Auge; denn auch die im höchsten Grade gefeilte, bis in das feinste ausgeführte Malerei würde unter einem Vergrößerungsglase noch grob aussehen. Ein Gemälde

Arbeit im Groben

Ausfeilen.

Entfernung vom Auge.

Übereinstimmung der Teile mit dem Ganzen.

vollständig ausführen heißt: Die verschiedenen Teile in Übereinstimmung mit dem Ganzen bringen und diesem anpassen. Ist dieser Zweck einmal erfüllt, so dient alles weitere Ausfeilen nur dazu, das Gemälde zu verderben, anstatt es zu vervollständigen.

Bei genauer Ausarbeitung im einzelnen würde man nur weniger Wirkung erzielen, denn beim Kulissenmalen erreicht man Vollendung dadurch, daß man die Farben kühn und derb hält, so aber, daß sie sich dann, aus einiger Entfernung betrachtet, gut verbunden und abgestuft, gut abgeblendet darstellen. Wenn man sie abschwächte, würde man den Reiz der Klarheit einbüßen.

Derbe Farben.

Daß dies in der Tat der Fall ist, sieht man da, wo Kulissenmalerei von einer zaghaften Hand ausgeführt wird. Aus Mangel an Erfahrung scheut sich mancher Maler, seine Farbe derb und ungemildert aufzutragen, und die Folge ist Mattheit. Durch Zusetzen, Abschwächen und Überdecken zerstört der Maler die Klarheit und die lebendige Wirkung seines Werkes.

Zaghaftes Malen.

So ist es auch beim Skizzieren. Eine kecke Hand gibt nur die Hauptzüge des Bildes; der Maler hat nicht Zeit, die Farbentönungen abzustufen und abzuglätten, und wenn er es täte, so wäre die Skizze nicht so eindrucksvoll, wie bei keckerer und sich mehr auf das Gröbere beschränkender Behandlung. „Feile" mag man nötigenfalls zu Hause geben; beim Malen im Freien ist es Zeitvergeudung.

Kraft des Ausdrucks.

K r a f t d e s A u s d r u c k s wollen wir gewinnen durch eine Art Inspiration, deren Führung wir uns auch später anvertrauen können. Inspiration ist aber leider nur zu flüchtig; ich kenne Künstler, deren Naturskizzen ihren ausgeführten Gemälden vorgezogen werden, weil die letzteren die

Frische und den Geist des Originals durch das beliebte Ausfeilen zu verlieren pflegen.

Leere Formenglätte.

Wir können denselben Mangel an Kraft wahrnehmen in den schwächlichen Produkten der Stahl- und Kupferstecher für Jahrbücher und andere Werke dieser Art, wie sie einstens beliebt waren. Wenn Politur Vollendung wäre, dann hätten wir damals Vollendung in Fülle gehabt; denn alles sah aus, als ob es aus Spiegelglas gemacht wäre. Die Fußböden sahen aus, als wäre es gefährlich, darauf zu gehen, und der Gesamtton des Stiches zeigte dieselbe leere Formenglätte, denselben Mangel deutlicher Struktur. Mit jenen Erzeugnissen verglichen, wären die schönen Stiche des vorletzten Jahrhunderts als „roh" verurteilt worden und — man darf es sagen — sie wurden auch verurteilt. Aber in Wahrheit waren sie weit vollendeter, als ihre damals in Mode gekommenen Nebenbuhler.

Wesen der Skizze

Eine Skizze erfordert keine weitere „Feile", als die einfache Kolorierung eines angefangenen Gemäldes; aber all der Nachdruck, alle Kraft des Ausdrucks, welche das ausgeführte Gemälde besitzen soll, muß auch sie haben.

Wie der Arzt umfassende Kenntnis vom Bau des menschlichen Körpers gewinnt durch das Studium des Baues niedrigorganisierter Tiere, so mag der Künstler einen Fingerzeig annehmen von Künsten „geringeren Ranges", die aber bisweilen wichtige Grundsätze mit großer Deutlichkeit enthüllen.

Kecke Effekte der Tapetenmalerei vorbildlich für das Skizzieren.

Überaus lehrreich in Bezug auf Effekte ist so die Kunst des Tapetendrucks, oder vielmehr des Entwerfens der

Tapetendruck als Vorbild.

Tapetenmuster. Dort ist es besonders auf Erreichung von Effekten abgesehen, da Farbenreichtum nicht ohne Mehrkosten erzielt werden kann. Da nun alle zur Verwendung kommenden Farben undurchsichtig sind, so giebt es keine Möglichkeit, sie durch „Glasieren“ zu verbinden und abzustufen, abzublenden.

Wenig Farben.

Der Mustermaler ist also auf nur wenige Farbentöne angewiesen, oft auf nur drei — für kräftiges Licht, Mittelton und Schatten — und muß ohne weitere Hilfsmittel ein effektvolles Muster liefern. Man sehe, wie wirkungsvoll er diese knappen Hilfsmittel benutzt! Seine Mittelfarbe ist mit Verständnis verteilt, indem sie die kräftigen Lichter hervortreten läßt, und seine Schatten sind derb und flott, am rechten Ort angebracht. Keinerlei weitgehende Ausführung ist möglich; denn der Tapetendrucker will nur mit drei Farben zu arbeiten haben, und will kein Mittel, sie abzublenden, keine Übergangsfarben. Alles Abtönen der Farben besorgt das Auge des Beschauers selbst, wie bei der Kulissenmalerei, und doch wird der Eindruck des Blattwerks und der Blumen so wirkungsvoll, daß mancher Künstler sich an der Treue und Kühnheit der Schattierung ein Beispiel nehmen könnte.

Geschickte Verteilung.

Keine Übergänge.

Entschiedenheit und Keckheit.

Musterzeichner in dieser Kunst erlangen eine entschiedene Art der Darstellung, die dem Skizzierer sehr nützlich sein würde. Lernende verlassen sich gar zu gern auf Unbestimmtheit im Schattieren. Sie erreichen Effekt, ohne selbst sagen zu können, wie; der Tapetenmaler aber weiß, daß es für ihn nutzlos wäre, seine Entwürfe fein auszufeilen, denn man würde ihn nicht verstehen und der Graveur des Druckblockes könnte ihm nicht folgen. Seine Linie muß entschieden und derb gesetzt werden mit voller Bestimmtheit. Würde diese

Präzision beim Skizzieren nach der Natur befolgt, so würden wir nicht mit unentschiedenen Strichen in schwachen Farben Zeit verlieren, sondern uns angetrieben fühlen, die Wirkung keck und rasch, doch nicht ohne die erforderliche Überlegung hervorzurufen. Präzision.

Bevor wir dazu übergehen, die Hauptregeln für das Skizzieren in Wasserfarben auseinanderzusetzen, wollen wir noch ein paar Worte sagen über die Materialien, welche gebraucht werden.

Materialien zum Skizzieren.

Papier. — Rauhes Zeichenpapier, in Form von Blöcken, ist entschieden für das Skizzieren allem andern vorzuziehen. Das rauhe Korn des Papiers erleichtert die Wiedergabe der Atmosphäre und liefert auf die leichteste Weise die Lichter im Vordergrund. Papier.

Was das Format betrifft, so nehme man es nicht zu klein, nicht kleiner als ein Achtel-Bogen, also etwa 20 × 28 cm, aber auch nicht größer als ein Viertelbogen. Ein unnötig großer Bogen nimmt Zeit weg, da er mehr Arbeit erfordert; andererseits beengt es die Kräfte, nach einem zu kleinen Maßstab zu skizzieren, und behindert die Raschheit der Ausführung. Format.

Bei einem großen Maßstabe kann manch wirkungsvoller Schatten hineingeworfen werden, den man bei einer beengenden Unterlage von Taschenformat niemals wagen würde. Howard freilich empfiehlt in seiner Schrift: „Skizzierer's Handbuch" ein kleines Format für Anfänger, aber nur für Bleistiftskizzen, und nur für diejenigen, welche im Detailmalen noch keine Erfahrung haben.

Format. Ein zu kleines Format giebt einen schwächlichen, tändelnden Stil; kein bedeutendes Bild ist jemals in kleinem Maßstabe entworfen worden. — Außerdem muß die Größe jedes Bildes zu der Größe der zur Anwendung kommenden Geräte im Verhältnis stehen.

Pinsel. Schon mit Pinseln von mäßiger Größe hat man keinen Spielraum, sich auf einem kleinen Blatt zu bewegen. Du mußt dem Pinsel Spielraum gönnen; beschränkte Bewegungsfreiheit übt einen schädigenden Einfluß auf den Geist deiner Skizze aus, sie macht dich ängstlich, der Pinsel möchte plump arbeiten. Zudem werden deine Augen der Arbeit überdrüssig, und es ist dann schwer, den Eindruck auf dem Papier festzuhalten, den die Szenerie auf dein Auge gemacht hat.

Pinsel aus Zobelhaar sind die besten.

Farben. Feuchte Farben in zinnernen Tuben sind zum Skizzieren am geeignetsten. Einige Wasserfläschchen vervollständigen das Material.

Eine Tube „Chinesisch Weiß" für „Nachbesserungen" ist sehr nützlich, und die Anwendung von „brauner Tinte", einer flüssigen Wasserfarbe, behufs Anbringung leichter Umrisse erleichtert häufig die Hervorhebung einzelner Partien, ohne daß in den früheren Pinselstrichen eine Störung hervorgebracht würde.

Kartonrahmen. Ein Rahmen aus Karton wird dir die Grenzen der Ansicht bezeichnen, welche du darzustellen wünschest, indem du ihn zwischen dein Auge und die abzubildende Landschaft hältst.

Zum Mischen der Farben dient am besten eine Palette aus Porzellan.

Alles dieses Arbeitsmaterial muß im voraus beschafft

werden und bereit sein, damit du nicht durch äußere Dinge in Verlegenheit kommst, wenn du Aug' in Aug' der Natur gegenüberstehst und deine ganze Aufmerksamkeit von ihren Schönheiten in Anspruch genommen wird.

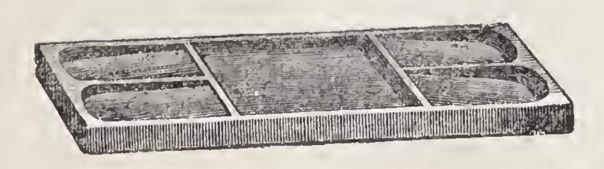
Arbeitsmaterial stets in Bereitschaft.

Beim Skizzieren haben wir nun folgende vier Hauptpunkte im Auge zu behalten:

1) die Atmosphäre,
2) die Luftperspektive,
3) den Kontrast,
4) die Mannigfaltigkeit.

Hierauf kommen wir in den nächsten Kapiteln zu sprechen.





Palette.

II. Kapitel.

Die Atmosphäre.

Beleuchtung, Licht, Himmel und Luft.

Beeinflussung der natürlichen Farben.

Nie können wir die natürliche Farbengebung völlig verstehen und begreifen, bis wir uns durch die Praxis vollkommen von dem fortwährenden Dasein der Atmosphäre überzeugt haben, die mit dem reichen Wechsel ihrer Erscheinungsformen allgegenwärtig auf Erden erscheint und gleichsam alles durchdringt, — und bis wir auch eine richtige Vorstellung gewonnen haben von der Einwirkung der Atmosphäre auf die natürliche Farbe aller Gegenstände, vorzüglich aber der vom Auge entfernten. Dies ist ganz besonders der Fall bei der Atmosphäre der britischen Inseln, weil sie mehr mit Feuchtigkeit gesättigt und demnach dichter ist, als die des Festlands. In Italien und dem Osten, wo diese übermäßige Feuchtigkeit unbekannt ist, erscheinen entfernte Gegenstände fast ebenso klar, wie die im Vordergrunde, und der Hauptunterschied zwischen ihnen besteht nur in ihrer scheinbaren Größe. In England dagegen zeigt die Atmosphäre stets eine gewisse Dichtigkeit, so daß sie wie ein zwischen dem Beschauer und dem Gegenstande aufgehängter Schleier wirkt und somit dem gesehenen Gegenstande die Farbe des Mediums gibt, durch welches das Licht hindurchgeht, zugleich aber den Gegenstand selbst mehr oder weniger undeutlich macht.

Die Atmosphäre ein Schleier.

Abstrakte Kenntnis der Farben leitet die Auffassung des Studierenden irre.

Der Einfluß der Atmosphäre wird jedoch nicht eher beachtet und berücksichtigt, als bis der Lernende mit dem Auge des Künstlers zu sehen imstande ist. Durch seine frühere Erfahrung wird nämlich seine gegenwärtige Wahrnehmung beeinflußt. Er untersucht nicht erst die Farbe und das Aussehen der Gegenstände, die er vor Augen hat, er giebt ihnen vielmehr ohne weiteres die Farbe, die ihm seine Erinnerung angibt, statt der Farbe der Wirklichkeit. Er muß erst lernen, seine Augen recht zu gebrauchen und sich von dem Einfluß seiner Erinnerung auf seine Wahrnehmung frei zu machen.

Künstlerisches Sehen.

Wirkliche und Erinnerungsfarben.

Der Anfänger sieht zum Beispiel eine Wiese, deren Gras, wie er sich von früher her erinnert, grün ist; deshalb koloriert er sie ganz und gar in einem gleichförmigen Grün, während doch durch die verschiedene Dichtigkeit (oder Masse) der zwischen ihm und dem Objekt befindlichen Atmosphäre, welche er Luft nennt und für einflußlos hält, in Wirklichkeit das Aussehen der Farbe verändert wird, so daß kein Meter des Bodens dem nächsten Meter an Farbe gleicht. So erscheint die Wiese, anstatt überall ein gleiches Grün zu zeigen, in Wirklichkeit in der Ferne matter grün als im Vordergrund, und zwar nimmt die Kraft der grünen Farbe mit der Entfernung vom Auge stetig ab.

Grasgrüne Wiesen.

Ebenso ist es bei anderen Gegenständen. Der Skizzenmaler stelle sich so auf, daß ein Baum im Vordergrunde zwischen seinem Auge und einem oder mehreren Bäumen des Hintergrundes steht, und dann möge er genau der Bäume Farben vergleichen. Der entfernte Baum ist um viele Grade

In der Ferne mehr Blau.

In der Ferne mehr Blau.

blauer, als der nahe, und natürlich tritt er auch nicht so deutlich hervor, wie der nähere.

Verschiedene Dichtigkeit der Atmosphäre.

Die erwähnten Veränderungen sind Folgen des Dazwischentretens eines Mediums, eines Körpers, durch welchen man hindurch sehen muß, um den Baum zu erblicken, und je nach der Dichtigkeit des Mediums ist diese Erscheinung in mehr oder minder auffälligem Grade wahrnehmbar. — Das Medium kann aus Luft, Dunst, Nebel, Wolken oder dgl. bestehen. Der Schleier ist stets aus demselben Stoff, aber von verschiedener Dichtigkeit.

Luft, Dunst, Nebel, Wolken.

Die Berggipfel beispielsweise sind dem Blicke durch eben diesen Schleier verhüllt, bis die Sonne ihn entfernt.

Zu anderen Zeiten kommt es vor, daß der Dunst sich zusammenballt und von den Bergen wegzieht, wie Rauch aus einem Kamin. In Wales und Schottland erscheinen, wenn die Atmosphäre dünn ist, die dunklen Berge entschieden blau, manchmal sogar purpurn; wenn aber der Dunst sich zu Nebel verdichtet, so wird das Aussehen milchig. Anhäufung von Dunst, Meilen auf Meilen hintereinander, wirkt, als ob man durch eine lange Röhre voll Dunst blickte. Ist diese Röhre ausnehmend lang, so wird das Objekt durch die Menge des Dunstes völlig verhüllt.

Extreme der Dichtigkeit der Atmosphäre.

Dies ist das *eine* Extrem: wenn nichts zu sehen ist als undeutliche Formen in Grau; das entgegengesetzte ist natürlich die geringste Menge von Dunst oder Luft. An ganz klaren Tagen befindet sich zwischen dem Beobachter und den Gegenständen im Vordergrunde überhaupt kein wahrnehmbarer Dunst; folglich erscheinen sie, so weit die Atmosphäre ins Spiel kommt, in ihrer Naturfarbe.

Jeder Teil der Szenerie wird natürlich durch das Kolorit beeinflußt werden, das ihm durch die Sonnenstrahlen mitgeteilt wird, unabhängig von den Einwirkungen der Luft.

Einfluß der Sonnenstrahlen.

Aber selbst bei Gegenständen des Vordergrundes ist es ganz einleuchtend, daß die mehr zurücktretenden Teile grauer sind, als die dem Auge näheren. Ein Baum erscheint am grünsten an seinen zunächst befindlichen Teilen, grauer am Gipfel und an den Seiten. Die Teile eines weißen Gegenstandes sind weniger weiß und die eines schwarzen Gegenstandes weniger schwarz, je mehr sie vom Auge zurücktreten.

Farbenänderung durch Entfernung.

Einfluß des Sonnenlichts auf die Farbe von Luft, Nebel und Rauch.

Bisher haben wir die Färbung betrachtet, welche die Atmosphäre selber den Gegenständen gibt, abgesehen vom Einfluß der Sonnenstrahlen, und diese von der Atmosphäre herrührende Färbung ist, wie wir fanden, im allgemeinen mehr oder weniger blau. Anders, wenn sie unter dem Einfluß der Sonne blau zu sein aufhört und einen gelblichen, gelegentlich beim Sonnenuntergang sogar einen roten Hauch annimmt, ähnlich dem Effekt, der von der Beleuchtung durch Feuer oder Kerzen hervorgebracht wird.

Gelber und roter Hauch.

Eine rauchige Atmosphäre hingegen, wie wir sie vielfach in Fabrik-Bezirken wahrnehmen, ist schwarz oder braun angehaucht, und Gegenstände, die man z. B. durch das Medium des Londoner Nebels anschaut, müssen durch verschiedene Abstufungen von schmutzigem Gelb oder Gelbbraun dargestellt werden.

Rauchige Atmosphäre.

Durch all diesen Wechsel in der Farbe der Atmosphäre

Durch Dunst verändertes Aussehen.

muß natürlich auch die scheinbare Farbe der durch dieses Medium angeschauten Gegenstände verändert werden, gerade wie eine Landschaft oder selbst ein Gemälde sich im Aussehen ändern, wenn man sie durch gefärbtes Glas betrachtet.

Schatten neutralisiert die Farben.

Der gelbe Schein, welchen die Sonnenstrahlen der Atmosphäre verleihen, verwandelt nicht, wie man erwarten könnte, deren blaue Tinten in Grün; denn das Perlgrau, welches durch das gelbe Licht in den Schatten noch unberührt geblieben ist, legt einen neutralen Farbenton dazwischen, der wegen seiner Undurchsichtigkeit die Vermengung der Farben verhindert.

Ferne Gegenstände im Licht.

Wenngleich das Licht der Sonne die Dichtigkeit der Atmosphäre vergrößert, so werden doch dadurch entfernte Gegenstände nicht verhüllt, weil das vermehrte Licht, das auf sie fällt, sie dem Auge deutlicher macht, gerade so wie das plötzliche Hervorbrechen eines glänzenden Sonnenstrahls auf einer weiten Ebene Gegenstände sichtbar macht, die vorher durch den Schleier der Atmosphäre verborgen waren.

Sonnenlicht und die Schatten.

Abendstimmung.

Die Einwirkung des Sonnenlichts auf die bläulichen Schatten besteht darin, daß sie mit einem warmen, goldigen Schimmer verklärend überzogen werden, und wenn die Farbe der Sonnenstrahlen, wie bei Sonnenuntergang, sich dem Orange oder Rot nähert, so nehmen die Schatten einen entschieden purpurnen Ton an, indem die rote Farbe der Sonnenstrahlen mit dem Blau der Luft geblendet wird. Je mehr das goldige Licht sich dem Untergange zuneigt, desto mehr vertieft es sich zu Rot, bis die Purpurglut allmählich ihren gesättigten Ton einbüßt und endlich vergeht, wenn die Sonne ihre Kraft verliert und von den Schatten des Zwielichts überwältigt wird. Dann vertieft sich die Farbe des Dunstes zu einem dunkeln kalten Grau.

Die durch die Sonnenstrahlen verursachte Undurchsichtigkeit der Luft kann man an den relativen Farben des Himmels beobachten, der in den der Sonne am nächsten befindlichen Teilen am wenigsten blau ist. Alle Lichtstrahlen, ob sie nun von der Sonne, oder vom Monde, oder vom künstlichen Licht einer Kerze, oder einer Lampe herkommen, sind so undurchsichtig, daß sie alle hinter ihnen befindlichen Gegenstände dem Blick entziehen.

Lichtstrahlen undurchsichtig.

Gelegentlich, bei einem schönen Sonnenuntergang, ist die Atmosphäre sozusagen mit Lichtteilchen übersättigt, die einen leuchtenden Nebel über alle Gegenstände ausgießen und alles auf einen einzigen breiten und sogar ins Graue fallenden Ton stimmen, wie verschieden die Naturfarbe der Gegenstände auch sonst sein mag.

Beleuchtung bei Sonnenuntergang.

Einen ähnlichen Effekt beobachtet man bisweilen bei Licht und Schatten in der Entfernung. Durch die Undurchsichtigkeit der leuchtenden Strahlen werden Licht und Schatten in solcher Weise geblendet, daß sie keinen Unterschied außer in der Farbe zeigen, da die Schatten in gleicher Weise leuchtend erscheinen, wie die Lichter, und nur noch eine leichte Abweichung in der Farbe das Licht vom Schatten unterscheidet. Auf diese Weise wird bisweilen der Gegensatz von Licht und Schatten aufgehoben; aber für diesen belebenden Kontrast tritt als Ersatz die Stimmung erquickender, milder Ruhe ein, die den Reiz jenes Gegensatzes reichlich aufwiegt.

Ausgleich von Licht und Schatten durch leuchtende Strahlen.

Einen Beweis von der Einwirkung der Atmosphäre auf die Farbe des Lichtes können wir auch wahrnehmen in dem immer wechselnden Aussehen der See, wenn man sie von der Küste aus beobachtet. An einem unruhigen Tage können wir bemerken, daß die Oberfläche des Meeres im Verlaufe nur

Wechselnde Farbe der See.

Wechselnde Färbung.

weniger Minuten fast jede mögliche Abwechselung in der Färbung annimmt, je nachdem das Licht durch Wolken von verschiedener Dichtigkeit hindurchgeht. Denn wenn auch Wolke und Atmosphäre genau genommen nicht dasselbe sind, so besteht die Wolke doch aus demselben Stoff und ist nur in ihrer Dichtigkeit von der Luft verschieden. So liefert uns das Farbenspiel auf der bewegten Meeresfläche für die Einwirkung der Atmosphäre auf die Farbe des Lichtes einen augenfälligen Beweis im Großen. Das Licht selbst ist natürlich gelb; doch die verschiedenen Dichtigkeitsverhältnisse der Luft bewirken, daß die Fläche, auf die das Licht geworfen wird, die verschiedenen oben angeführten Farbennuancen annimmt.

Dichtigkeit der Luft.

Beachtung des Farbenwechsels.

Das eifrige Streben, derart die Ursachen eines so bedeutenden Wechsels in dem Aussehen und der Farbe der Gegenstände während des Vorrückens der Sonne von Ost nach West zu ergründen, dazu die Beobachtung, wie gewisse Farben durch die Gegenüberstellung anderer abweichende Töne annehmen, sowie das Achten auf die schönen Abstufungen, welche durch die zwischentretende und steten Wechsel hervorrufende Atmosphäre veranlaßt werden, können dem Lernenden, wenn er mit seinen Beobachtungen noch die Praxis vereinigt, schließlich ein so sicheres Gefühl für die Farbe verleihen, daß er sich mit vollem Vertrauen auf sein Auge zu verlassen vermag.

Nicht jeder Effekt ist zur Wiedergabe geeignet.

Zergliedern wir die mannigfaltigen Erscheinungen in der Natur, so dürfen wir doch nicht glauben, daß alle besonderen Effekte, die wir etwa beobachten, der Aufzeichnung wert seien. Um Bewunderuug hervorzurufen, ist

noch anderes nötig, als lediglich der gewöhnliche Anblick der Natur, — nämlich ein Wahrnehmen der Natur in ihren glücklichsten Augenblicken, sei es, daß die Verbindungen von Farbe und Atmosphäre sich zur vollkommensten Harmonie gestaltet haben, oder aber daß die Szenerie durch einen kraftvollen Gegensatz ein größeres Interesse und durch die breiten Massen warmer und kalter Farbentöne gesteigerten Glanz gewinnt.

Festhalten glücklicher Augenblicke.

Brillanz des Kolorits ist nur durch künstliche Steigerung der Farben erreichbar.

Wir können niemals, weder auf dem Papier, noch mit Hilfe irgend eines andern künstlichen Mittels den Glanz des Lichtes erreichen. Befolgen wir nun die wirkliche Abstufung der Farben, so machen wir bald die Erfahrung, daß wir bei den Schatten in Schwärze versinken würden; deshalb sind wir genötigt, eine bestimmte künstliche Stufenleiter der Farbengebung anzunehmen und willkürliche Methoden einzuführen um dadurch eine Wirkung zu erzwingen, die wir in ihrer wahren Stufenfolge nicht nachahmen können. So erhalten wir leuchtenden Glanz dadurch, daß wir entschiedenere und bestimmtere Farben anwenden, als die Färbungen, die wir in der Natur sehen.

Glanz des Lichts.

Entschiedene und bestimmte Farben.

Nach diesem Grundsatze wird z. B. die weite Ferne durch Blau dargestellt, ein Kirchturm durch dunkles Grau, dunkle Berge durch Purpur u. s. w., wie es durch den Gegenstand eben nahegelegt wird, ohne daß man sich genau an die bescheideneren und matteren Farbentöne der Natur bindet.

Wer etwa diese Freiheit wegen ihrer Abweichung von

Malerei erfordert Genie.

der Wahrheit bekämpfen wollte, der möge nicht vergessen, daß Malen eine Kunst ist, daher eine gewisse Erfindungsgabe und Genie erfordert. Was kein Studium, keinen Erfindungsgeist, keinen Scharfsinn zu seiner Ausübung erforderte, könnte doch kaum eine Kunst genannt werden, und es ist eine wohlbegründete, wie ein Gesetz anerkannte Meinung, daß es recht eigentlich Sache des Künstlers sei, diejenigen Hilfsmittel zu ersinnen, die ihn befähigen und es ihm erleichtern, sein Gemälde, das ja „ein ausgewähltes Zusammenwirken schöner Zufälligkeiten sein soll", richtig auszuführen.

Leuchtende Klarheit.

Diese Bemerkungen erschienen unerläßlich für das Skizzieren im Freien, weil ihre Beachtung uns dahin führte, in der Skizze nach leuchtender Klarheit zu streben, ohne die wir auch in dem ausgeführten Gemälde niemals Glanz erreichen.



III. Kapitel.

Luftperspektive.

Beginn der Arbeit. Neutrale Farben, Pinselführung, Effekte, Vordergrund, Mittelgrund, Hintergrund.

Ordnung im Raum.

Nach Festlegung der Umrißlinie mit dem Stift sei es die erste Sorge des Skizzierenden, in seinem Bilde einer Verwirrung in den Raumverhältnissen, einer Unordnung in den Entfernungen der Gegenstände von einander, vorzubeugen. Sonst wird die Skizze, wenn auch richtig in den einzelnen Formen und sorgfältig in der Ausführung, nur eine verworrene Masse darstellen, unangenehm für den Beschauer und unbefriedigend für den Verfertiger selbst, wiewohl er vielleicht viel Zeit und Mühe auf die Arbeit verwendet hat.

Bedeutung des Mittel- und Hintergrunds.

„Die weitesten und mittleren Entfernungen in einem Gemälde, der Hintergrund und Mittelgrund", sagt Penley, „sind so bedeutsam und für die Schönheit so wichtig, daß man ihnen große Sorgfalt und Aufmerksamkeit widmen sollte. Was in ihnen liegt und ihrem Wesen seine Eigenart aufprägt, ist etwas so Geheimnisvolles, eine solche Zartheit, Größe und Einfachheit, daß man auf die richtige Behandlung des einen, wie des andern, des Mittelgrundes, wie des Hintergrundes, die größte Mühe verwenden sollte. Die Umrisse der Form sind oft so verschwommen, daß man wieder und wieder hinblicken muß, bevor man sie zu er-

Umrisse der Formen.

kennen vermag. Und doch müssen wir in unserem Werke, was wir darstellen wollen, immer so klar ausdrücken, daß sich der Beschauer, wie unbestimmt auch die Form wiedergegeben sein mag, doch stets nur den Gegenstand darunter vorstellen kann, den er sich wirklich nach unserer Absicht darunter denken sollte."

Anwendung der neutralen*) Farben ist für Anfänger vorteilhaft.

Erste Anlage des Aquarells.

Sobald du den Gesamtumriß vollendet hast, verteile überall einen Anflug von Farbe. Gebrauche dabei möglichst wenig Wasser! Dadurch wird Zeit beim Trocknen gespart und zugleich ein kühnerer Effekt erzielt. Sobald wie möglich lasse man das weiße Papier verschwinden — außer beim Himmel und den starken Lichtern im Vordergrunde! Dies giebt dir Zuversicht, indem du eine feste Grundlage erzielst; auch macht es die dargestellte Szene einheitlicher und verleiht ihr das Aussehen der Wirklichkeit. Man beginne die Farbengebung beim Hintergrunde und arbeite weiter nach dem Vordergrunde zu; sonst kann man es erleben, daß der Hintergrund ungeschickt grell wird.

Farbe gibt feste Grundlage.

Blauer Hintergrund.

Zuerst nimm immer eine Nuance von Blau, jedoch eine blasse; das verleiht der Darstellung der Atmosphäre sogleich eine gewisse Ähnlichkeit — ein Erfolg, der dir Mut macht. Anfängern möchten wir empfehlen, immer zuerst

*) Die neutralen Farben sollen nicht die natürliche Färbung der Objekte wiedergeben, sondern sich dazu neutral verhalten. Sie dienen in erster Linie dazu, die Perspektive, sowie die Verteilung von Licht und Schatten, deutlich hervorzuheben. Als neutrale Farben sind vor allem beliebt: Tusche, Neutraltinte, Indigo, Sepia, Bister, Gebr. Sienna, auch Kobalt, Ocker, Madderbraun u. a. m.

eine Nuance von **Grau und Braun** überall in das Bild einzutragen. Die Behandlung der Perspektive erhält durch dieses Verfahren Bestimmtheit, und die Farben können mit um so größerer Sicherheit nachträglich hinzugefügt werden, wenn man einer Verwirrung in der Bemessung der Abstände im Bilde dadurch vorgebeugt hat, daß man zur Bezeichnung der Ferne ein blasses Grau anwendet und dies durch gelbliches Braun allmählich nach dem Vordergrunde zu leicht verstärkt.

Graue und braune Töne geben Bestimmtheit.

Vordergrund neutrales Braun.

„Der Schatten und das Entfernte", sagt Ruskin, „werden nach diesem System in derjenigen Allgemeinfarbe dargestellt, welche am besten die dem Schatten und dem Entfernten anhaftenden Eigenschaften, Kühle und Durchsichtigkeit, ausdrückt. Die Lichter und der Vordergrund werden in dem Farbenton ausgeführt, der für ihre Wärme und Körperlichkeit am bezeichnendsten ist. Da sich die Vorstellung von Raum, Wärme und Lebendigkeit nicht gut in einer einzigen Farbe, wohl aber durch Vereinigung von drei bis vier Farben vollkommen ausdrücken läßt, so mag der Lernende so oft es möglich ist, sich diesen Vorteil zu nutze machen, ohne sich über die tatsächliche Farbe der Gegenstände zunächst den Kopf zu zerbrechen."

Ausdruck von Raum, Wärme und Lebendigkeit in 3 Farben möglich.

Der gefeierte englische Maler Turner ein Verehrer der neutralen Farben.

Maler Turners Manier.

Von dem gefeierten Turner wurde die obige Theorie als Mittel zur Ausbildung seines Auges einige Jahre lang mit großer Strenge durchgeführt, bis er sie mehr oder weniger durch vorsichtige Erweiterung des Farbengebrauchs abänderte, in dem Maß, als er seine Fertigkeit wachsen fühlte.

„Schrittweise und vorsichtig," so berichtet Ruskin, „wurden die blauen Farben mit zartem Grün, dann mit

Maler Turners Vorgehen.

Gold gemischt; das Braun im Vordergrunde wurde zuerst entschiedener im Ton gehalten und dann ein wenig mit anderen, den Naturfarben der Gegenstände entsprechenden Tönen gemischt, während sich der Pinselstrich, der zuerst unbehilflich und abgebrochen gewesen war, mehr und mehr verfeinerte und Ausdruck gewann, bis er sich schließlich in eine Methode verlor, so zart, daß das Auge nicht zu folgen vermochte. Mit beispielloser Genauigkeit gab diese sowohl die Struktur, wie die Form jedes Gegenstandes wieder."

Der Reiz eines Bildes besteht in Luft, Raum und Frische.

Wir dürfen nicht vergessen, daß wir weit mehr als bloße Farbenpraxis gewinnen, wenn wir uns Fertigkeit aneignen, das zu malen, was sich durch die Farbe selber gar nicht darstellen läßt, was überhaupt keine bestimmte Form besitzt, — nämlich Luft, Raum und Frische. Dies sind die bezaubernden Reize in einem Landschaftsbild, und diese wieder vorführen, — heißt einen Menschen in den Stand setzen, sich nochmals an allen Reizen einer Lieblingsszenerie zu weiden und sich alle die Ideenverbindungen und Erinnerungen zurückzurufen, die sich mit ihr verknüpften. Deshalb ist jegliches System, das in der Wiederhervorbringung dieser Effekte Geschicklichkeit gibt, ohne Zweifel ein wertvolles Hilfsmittel bei Erlernung der Kunst des Malens.

Turners Enthaltsamkeit in Farben.

Turner begnügte sich, mit jenen beschränkten Mitteln viele Jahre lang weiter zu arbeiten, und ließ sich nicht herbei, kompliziertere Farben auf seine Palette zu bringen, bis er sich die Fähigkeit, die Natur in allen ihren Formen darzustellen, vollkommen angeeignet hatte. Ja, er trieb diese Enthaltsamkeit so weit, daß sich seine Studiengenossen auf der Akademie, die sich seiner überlegenen Fähigkeit im Zeichnen wohl bewußt waren, der Meinung hingaben,

kolorieren könne er überhaupt nicht; sie sprachen auch ihre Ansicht laut genug aus, so daß sie ihm zu Ohren kommen mußte. — Ruskin schreibt: „Der Stecher eines seiner bedeutendsten Seegemälde erzählt, eines Tages sei Turner in sein Zimmer gekommen, um sich von dem Fortschritt der Platte zu unterrichten, nachdem er sein Gemälde einige Monate lang nicht gesehen hatte. Es war eines seiner früh entstandenen Bilder, in der beschriebenen strengen Manier ausgeführt. Nur im Vordergrunde war ein kleines Luxusstück, ein perlgrauer Fisch, in schimmernden Farbennuancen, gleich denen eines Opals, ausgearbeitet. Turner stand einige Augenblicke vor dem Gemälde; dann lachte er, deutete vergnügt auf den Fisch und sprach: „Da sagen sie, Turner könne nicht kolorieren!" Mit diesen Worten ging er weg. — Um diese Zeit begann er, an zarten Stellen in seinen strengen und einfachen Studien Farben anzubringen mit offenbarer Freudigkeit und Ungeduld, die etwa der eines Kindes glich, dem man gestattet, hin und wieder ein Schüsselchen Obst, oder eine andre derartige Delikatesse zu naschen und so in seine gewohnte einfache tägliche Kost etwas Abwechselung zu bringen. Wenn die Naturfarben in Turners System paßten und ohne eine gefährliche Abweichung davon sich mit anbringen ließen, so legte er seine ganze Seele in ihre treue Wiedergabe. So legte er die üblichen braunen Töne seines Vordergrundes wärmer an, bis zu plötzlich hervorbrechender Kraft. Mit unbeschreiblichem Entzücken änderte er sie und hob sie hervor, als er sich am Ufer eines Hochlandflusses befand; da dienten sie ihm, die Färbung der goldigen Felsen des Stromes und das Dunkel seiner klaren Teiche naturgetreu wiederzugeben. Um der Schlummerstimmung eines fernen Hochlandsees

Enthaltsamkeit in Farben.

Neutralfarben, Abwechselung durch kräftige Farben.

Steigerung des Vordergrundtones.

Teilweise Steigerung des Effekts durch weichen Ton.

größere Vertiefung zu verleihen, oder die düsteren Schatten des Abends auf den Hochlandhügeln darzustellen, änderte er die gewöhnliche Klarheit seines Himmelblau und setzte dafür reichere, gesättigtere Farbentöne, die selbst die Weichheit und Farbentiefe des Saphirs erreichten."

Malen mit neutralen Farben eine Zwischenstufe zwischen Stiftzeichnen und Malen.

Neutrale Farben Zwischenstufe.

In der geschilderten vorsichtigen Weise sollte sich der Lernende Schritt für Schritt mit den zwar weniger am Wege liegenden, aber um so sprechenderen Mitteln der Malerei bekannt machen, bevor er zur eigentlichen Farbe übergeht. In der Tat kann das Malen mit „neutralen Farben", das im vorletzten Jahrhundert sehr im Schwange war und jetzt wiedererstanden ist, als eine „notwendige Zwischenstufe" zwischen Schwarz auf Weiß und farbiger Darstellung angesehen werden. Nicht nur, daß die zur Anwendung kommenden Farben sehr ausdrucksvoll sind, das System macht den Geist auch schrittweise mit der Farbe vertraut, durch die anfängliche Anwendung einer geringeren Zahl von Farben. Außerdem bewahrt es das Auge vor Blendung und Verwirrung, die sonst dadurch entsteht, daß ihm eine große Menge von Farben geboten werden, ehe noch der Geist die Fähigkeit besitzt, sie zu beherrschen.

Schätzung von Luft und Entfernung.

Auch lehrt dieses System, Luft und Entfernung zu schätzen und sich nicht durch frohe Farben berücken, und nicht zur Vernachlässigung jener realeren und für die Kunst bedeutsameren Hauptsachen verführen zu lassen. Selbst für solche, die imstande sind, farbige Darstellungen zu kopieren, ist die Anwendung neutraler Farben ratsam; denn, wie oben festgestellt, lernt man nicht eher den Wert oder den richtigen Gebrauch

von Farben kennen, als bis man in die Lage kommt, sie zur augenblicklichen Wiedergabe von Gegenständen im Freien zu benutzen. Man tut daher am besten, zuerst mit ein bis zwei Farben zu beginnen, z. B. mit Tusche und mit Indigo für den Hintergrund, indem man zuerst auf die angegebene Art und in nur geringem Grade den Ton auf seinem Gemälde der Farbe des gesehenen Gegenstandes anpaßt.

Anfangs nur zwei Farben: Tusche und Indigo.

Übst du dies sorgfältig, so gibt es dir Genugtuung und ein Interesse an deinem Werke, welche du zuvor nicht empfandest, und dieses allmähliche Fortschreiten setzt dich eher in den Stand, ein Verständnis für Darstellung der Atmosphäre und Effekterzielung, sowie für die subtileren und mehr geistigen Teile der Kunst zu erlangen. Denn diese soll sich nicht in deinem Geiste festsetzen als bloße Fähigkeit, Gegenstände der Natur ohne Rücksicht auf den malerischen Eindruck zu kopieren; sonst wirst du stets jenen Glanz und jenen Effekt vermissen, worauf dein besonderes Bestreben doch abzielt.

Von den beiden erwähnten Farben wird die Tusche allein jeden Ton liefern, den du für den Vordergrund nötig hast, und du magst versuchen, in delikater Weise eine wärmere Farbe einzuführen (z. B. Dunkelbraun, Bister), wo du meinst, sie würde passen und von Wirkung sein, besonders an den von der Sonne beschienenen Partieen. Die Mischung von Dunkelbraun und Tusche gibt eine geeignete Nuance für die Bäume, während das Indigo allein, auf einen blassen Farbenton gemildert, für die Farben des Himmels und der Ferne dient.

Tusche für Vordergrund

Braun.

Indigo für Hintergrund.

Sobald du merkst, daß du dich so weit ganz gut zurechtfindest, magst du bei deinem nächsten Versuche eine

Gelbe Töne im Mittelgrund.

gelbliche Farbe hinzunehmen; aber geh' nicht vorwärts, als bis du fühlst, daß du mit der Anwendung der bisher probierten Farben gut Bescheid weißt. Der nächste Schritt wird zu einer Oliven- oder Citronfarbe führen, die für allerlei tiefe Töne des Mittelgrundes paßt.

Und bei dieser Vermehrung deiner Farben mußt du immer wieder und wieder praktisch probieren und üben, wenn du eine gesunde Grundlage für deine künstlerische Ausbildung legen willst. Später mag man sich eine größere Farbenmannigfaltigkeit gestatten; aber im freieren Gebrauch einer Farbe versuche man sich nicht eher, als bis man sich über ihren Wert für den Ausdruck klar ist.

Eine Illustration als Beispiel zweckmäßiger Verwendung der neutralen Farben.

Von der günstigen Wirkung des neutralen Stiles der Farbengebung selbst für ausgeführte Landschaften möchte ich ein erläuterndes Beispiel anführen. Dieser Stil wird jetzt beim Druck in Farben viel angewandt, besonders zur Illustrierung von Titelblättern für Musikalien, wobei man sich auf drei oder vier Farben zu beschränken pflegt; diese gewähren aber schon reichlichen Spielraum zur Erzeugung eines wirkungsvollen Gemäldes. Von derartigen Darstellungen werden die meisten in Steindruck ausgeführt. Erwähnenswert sind u. a. die Illustrationen eines Buches: „Die Reise einer Frau um die Welt." *) Sie sind nach dem oben erwähnten Verfahren mit Holzstöcken gedruckt und verdienen Beachtung wegen der großen Weichheit, welche auf diese Weise dem Holzschnitt trotz seines vergleichsweise

Effektvolle Farbendrucke in 3—4 Farben.

*) „The voyage of a Lady round the world".

doch widerspenstigen und schwer zu behandelnden strengen Charakters mitgeteilt wird.

Beschreibung eines in lithographischem Farbendruck ausgeführten Bildes.

Eines der besten Beispiele für unseren Zweck ist jedoch eine lithographische Darstellung der Bucht von Cork, in drei neutralen Farben, braun, bräunlichgelb und grau, gedruckt, wobei die Umrisse und Schatten mit einer vierten Farbe, mit Schwarz, aufgedruckt sind. Eine Beschreibung der Behandlung mag als Erläuterung des Systems von Nutzen sein. In der oberen Partie des Bildes ist der Himmel klar; nach und nach wird die Färbung dem Horizont zu wärmer; dieser wird durch ferne Hügel abgeschlossen. Die Sonne, ungefähr eine Stunde vor dem Untergang, ist dem Mittelpunkt des Bildes nahe; sie ist durch Wolken flankiert und wirft ihre Strahlen über die stillen Wasser des zwischenliegenden Hafens nach dem Vordergrund hinüber. Dieser zeigt den freien Abhang eines Hügels, der über das Wasser und über einen an seinem Fuße gelegenen Grasplatz hinschaut. Der Hafen ist voll von Schiffen verschiedener Größe; auf einige Segel fällt das Licht der gegenüberstehenden Sonne. Zur Linken und im Mittelgrunde liegt die Stadt, die von der Höhe des Vordergrundes aus Reihen von Dächern ausbreitet; hinter diesen, weiter nach links zu, ragt der Kirchturm empor. Auf dem Abhang im Vordergrunde, gegen den Mittelgrund zu, erhebt sich eine anmutige Akazie oder ein ähnlicher Baum, und andere Bäume von kleinerem Wuchs schmücken die Fortsetzung des Abhanges. Unter der Akazie und links im Vordergrunde sieht man mehrere menschliche Gestalten in verschiedenen Stellungen und in mannigfaltigen Anzügen, die einen sitzend, die anderen stehend oder gehend; ebenso

Art der Behandlung in neutralen Tönen.

auf dem Grasplatze darunter. So viel zur Beschreibung; nun die Behandlung:

Himmel.

Der Himmel zeigt ein lichtes Blau, das nach und nach wärmer wird, je mehr es sich dem Horizonte nähert. Der sonst bei Mischung dieser Farben unvermeidliche grünliche Schein ist verhütet durch Anwendung einer ganz leichten Schattierung von Schwarz. Die Hügel sind bläulich, mit einer zarten Nüance von Schwarz für die Schatten, und der entfernte Rand des Wassers an der Basis der Hügel ist durch einen langen Streifen blassen, gelben Lichtes bezeichnet; diesem gegenüber zeigt sich das Takelwerk der Schiffe, die sich an der entfernten Küste befinden.

Wasser.

Das Wasser ist der Hauptsache nach in dem bläulichen Grau des Himmels gehalten, ausgenommen der Streifen, den die Sonnenstrahlen quer über das Wasser hin zeichnen; dieser ist der nahen Küste entlang beinahe weiß, tritt aber da, wo er das Licht des Horizonts erreicht, in bleiches Grau zurück, das durch Gelb leicht erwärmt ist. Ein kleines Schiff segelt quer durch das breite Strahlenband hindurch, und einen kräftigen Gegensatz zu diesem vollen Lichte bildet ein Gebäude an der Ecke des Hafendammes; die unmalerischen Formen der Dächer des Bauwerkes verlieren sich geschickt im Schatten. Der breite bräunlichgelbe Grasplatz ist mit einer Anzahl Figuren übersäet, deren lange Schatten, von der untergehenden Sonne nach dem Vordergrund des Gemäldes hin geworfen, der Darstellung den Schein von Wirklichkeit und Leben verleihen.

Auf der rechten Seite der Ufermauer erscheinen die Segel einer Anzahl im Hafen befindlicher Schiffe, die

Lichter gelb und die Schatten braun, mit den scharf in Schwarz ausgeführten Takelagen und Umrissen. Die Dächer der Häuser sind in Grau, der natürlichen Farbe des Schiefers, gehalten, und die Front der Hauptreihe ließ man fast weiß hervortreten, damit das dunkle Gebäude davor sich besser abhebe. Der stolze Baum im Vordergrunde ist ausgeführt in Gelb und Gelbbraun mit scharfen schwarzen Strichen für den Schatten; ein starkes, gelbes Licht fällt auf den Stamm nahe bei seiner Basis. Die anderen Bäume treten in einer Halbfarbe zurück, die aus Gelb und bläulichem Grau zusammengesetzt ist, Farben, denen man hier gestattet hat, ein neutrales Grün zu bilden. Die Vordergrundfiguren genießen die Vergünstigung, alle ihre Farben in voller Kraft zeigen zu dürfen, um dieser Partie der Darstellung Nachdruck und Mannigfaltigkeit zu verleihen. Das weiße Papier spielt keine unbedeutende Rolle; es kräftigt und verstärkt den Kontrast. Die graue Farbe ist überall verteilt, wo sie überhaupt zulässig war, um Luft und Zwischenraum zu geben. Das Spiel des Lichtes auf dem Wasser in einem Teile des Docks, der vom Hafen durch die dunkeln Gebäude abgegrenzt wird, ist zugleich frisch und sprechend, und verhütet den Eindruck von Hitze und Staub, der bei der Anwendung von so viel Braun leicht entstehen könnte.

Schiffe und Takelagen bei Ausführung neutraler Töne.

Bäume.

Wirkung des weißen Papiers.

Das Vorwiegen dieser Luftfarbe in den die Stadt umgebenden Gebäuden zeigt, wie viel durch verständigen Gebrauch einer beschränkten Farbenreihe sich erreichen läßt, wobei jedoch gleichzeitig vermieden wird, daß die Tiefe der Perspektive der Schönheit der Darstellung Eintrag tut. Das Ganze hat die Kraft

Wert einer beschränkten Farbenreihe.

Kraft der Darstellung in neutralen Farben.

und die reiche Fülle des Tones wie bei einer Darstellung in Farben, obgleich es sich nur auf einer so beschränkten Farbenskala aufbaut und durch Druck massenweise hergestellt ist. Die Benutzung von Kreide beim Lithographieren dieses Bildes ist sicherlich ein Nachteil, denn sie beeinträchtigt die Reinheit des Hintergrundes; wird aber in Wasserfarben nach dieser Lithographie kopiert, so würde dieser Mangel wegfallen.

Derartige Studien dürften wohl der Mühe des Lernenden wert sein, schon allein als Vorübungen zur Anwendung der höheren Reihe der Farben. Wagt man sich dann an die reicheren Farben heran, so wird man von ihnen einen besseren und vollständigeren Gebrauch machen, wenn man zuvor gelernt hat, mit den geringeren Mitteln, die man besitzt, hauszuhalten, sie gut auszunutzen, und wenn man die Geschicklichkeit erlangt hat, ihre Ausdrucksfähigkeit ganz zu erschöpfen.

Bei Beginn als erste Farben nur neutrale Farben.

Auf jeden Fall aber, ob der Lernende nun das System völlig durchführt oder nicht, wird es ihn wesentlich unterstützen beim Beginn seiner Skizze, indem es die Entfernungen auseinanderhält; nachdem er diese festgestellt hat, können dann die richtigen Farben eingetragen werden. Die neutralen Farben, die man beim ersten Entwurf verwendet, werden, wenn leicht aufgetragen, dem Effekt nachfolgender Farben nicht im Wege stehen, dienen aber andrerseits zur Zeitersparnis, indem sie Verwirrung in den relativen Entfernungen verhüten und eine nachfolgende Übermalung zum Verdecken von Fehlern unnötig machen. Wer sich stark genug fühlt, mag ohne diese Zwischenstufe auskommen, und seine Farben ohne weiteres dreist eintragen. Für den Fortgeschritteneren ist jene Vorstufe nicht bestimmt, sondern

Die Anwendung neutraler Farben verhütet vor allem Verwirrung in den Entfernungen.

für die zaghafte Hand, die zur Zeit noch umhertastet nach dem richtigen Wege und einen freundlichen Wegweiser freudig begrüßen wird.

Wichtigkeit der neutralen Farben für Anfänger.

Wir wissen, daß die Perspektive eine der ersten Schwierigkeiten für den jungen Farbenskizzierer bildet; die geschilderte Methode aber ist von der Natur selbst an die Hand gegeben.

Dreiste, entschiedene Pinselführung. Auftragen der Farben.

Gehen wir nun zum Gebrauch der mehr positiven Farben über, so ist das nächste Ziel: Licht und Schatten in die Darstellung zu bringen und an ihnen die Einzelausführung zu zeigen. Die Farben müssen sofort mit Keckheit aufgetragen und hinterher möglichst wenig wiederberührt werden. Lege die Farben gleich dreist an den Rand der Umrißlinie an, nicht etwa in wiederholten Pinselstrichen, noch auch mit zaghaftem Vor- und Rückwärtsschleifen des Pinsels. Nimm reichlich Farbe in den Pinsel, daß sie frei fließen kann; denn hiervon hängt die Sauberkeit deiner Arbeit ab. Scheue dich nicht vor der Tiefe der Farbe bei einem ersten Strich, selbst wenn du denkst, du hättest sie zu stark aufgetragen. Sie durch Löschpapier aufsaugen zu lassen, zerstört ihre Frische; sie wird heller trocknen, als du erwartest, und die scheinbare Tiefe des Tones wird ebenfalls durch die umgebenden Farben beim Fortschreiten deiner Arbeit gemildert werden.

Licht und Schatten.

Dreiste Pinselführung.

Reichliche Farbe.

Jenes zaghafte „Umkorrigieren" ist der Verderb mancher vielversprechenden Skizze.

Zaghaftes Korrigieren verderblich.

Zuerst gewöhne dir Keckheit an! Nur keine

Keine Ängstlichkeit.

Ängstlichkeit! — Wenn die Farbe sich wirklich als zu kräftig erweisen sollte, so vermeide in Zukunft den gleichen Fehler; aber mit allen Mitteln halte für jetzt den Geist deiner Skizze aufrecht, und laß dich nicht herbei, zu „mildern und abzuschwächen". Ein wenig Derbheit ist lange kein so gefahrvoller Mißgriff, wie die Gewohnheit, zurückzuweichen, so oft du vorgerückt bist. Nimmer wirst du Kühnheit und Entschiedenheit erlangen, wenn du dir dieses widerspruchsvolle Zaudern gestattest. Mit größter Strenge gieb acht auf die Form jeder Portion Farbe, die du anwendest. Jeder Pinselstrich muß nach Ziel und Absicht entschieden sein und eine zum Charakter des darzustellenden Gegenstandes stimmende Gestalt haben. Man sei darauf bedacht, die „Ränder" der Farbe unverwischt zu lassen, da dies die Skizze hebt und sie vor dem Aussehen von Farbendrucken bewahrt. Man erschrecke nicht vor dem unbedeckten Rande der Unterfarbe; gerade der charfe Rand verleiht der Darstellung Geist: Man gebe dem Licht Raum, wo nur immer möglich.

Scharfe Farbränder und Raum für Licht.

Um auszudrücken, was man beabsichtigt, bedarf man mindestens einer dreimaligen Farbenauftragung, für starkes Licht, für mittleres und Schatten. Trägt man Sorge, die erste Farbe breit und tief aufzutragen, so werden sich die andern Übermalungen im Verlauf der weiteren Ausführung, so weit es einer solchen für eine schlichte Skizze bedarf, schon von selbst ergeben. Man darf nicht erwarten, durch eine Auftragung allein den Effekt zu erreichen; das geht bei Wasserfarben nicht. Nach jeder Farbenauftragung muß man warten, bis sie trocken ist, ehe man einen neuen Pinselstrich darüber weg macht. In Deckfarbe könnte man den

Dreimalige Farbenauftragung.

Erste Farbe sei breit und tief.

Das Trocknen abwarten

Effekt mit einem Male erzielen; aber von der Deckfarbe ist hier jetzt nicht die Rede. Dann und wann, wenn man seine Farbe sehr dick aufträgt, kann man wohl einen kühnen Effekt hervorbringen, aber nicht eher, als bis man den allgemeinen Ausdruck schon erzielt hat und mit seiner Arbeit bereits ziemlich weit gediehen ist. — Sei also sorgsam mit deinen ersten oder unteren Farben; denke daran, daß sie Lichter in deinem Bilde sein und dir, am richtigen Platz, für die ganze Skizze gute Dienste leisten müssen. Lege sie hell genug an! — Springen sie je zu sehr in die Augen, so sind sie leicht abzuschwächen; aber Glanz kann man aus matten Farben nicht mehr erzielen. — Rein sollen die Farben sein; denn hinterdrein ist Reinheit nicht mehr zu erreichen.

Bei Beginn nicht dick auftragen.

Erste Farben seien rein, hell und tief.

Tief sollen sie sein; sonst werden sie nicht „sprechen", wenn sie durch die nachfolgenden Farben eingeschlossen sind.

Keine Überstürzung beim Malen.

Sei geduldig und laß deine Farbe trocknen, bevor du sie wieder anrührst. Manche gute Skizze wird durch Überstürzung verdorben.

Farben stets trocknen lassen.

Wenn du eine gute, reine Farbe hast, so hüte dich ihren Frieden zu stören; sie wird trübe, wenn du sie anrührst, bevor sie trocken ist. Dadurch spart man nicht Zeit, sondern verliert sie. Du willst den Effekt erhaschen im Augenblick, da er vorbeiflattert; dadurch aber wird der Zweck nicht erreicht. Du beunruhigst dich nur selber, indem du nach einem Nichts schlägst.

Malen kostet Zeit! In weniger als zwei Stunden kannst du mit Pinsel und Farbe nichts schaffen, was des

Malen kostet Zeit

Kolorieren aus dem Gedächtnis.

Ansehens wert wäre. Also gieb dich keiner Täuschung hin! — Wenn du so viel Zeit nicht zur Verfügung hast, so begnüge dich mit einer Bleistiftskizze. Gesetzt aber, du hättest Zeit und der Effekt ginge vorüber, während deine Farbe trocknet, so mußt du aus dem Gedächtnis kolorieren. Das Trocknen nimmt bloß ein paar Minuten in Anspruch, und wenn du so verfährst, übst und stärkst du dein Gedächtnis.

Von dem berühmten Turner wird berichtet, sein Gedächtnis sei so treu gewesen, daß er zwischen Frühstück und Mittagessen ein Kriegsschiff aus der Erinnerung malte und mit Genauigkeit und Treue das gesamte Takelwerk, Masten und Spieren an dem Schiff anbrachte.

Erzielung des Effekts.

Erzielen von Effekten.

Vor allem lerne, wie bestimmte Effekte zu erzielen sind. Es ist nicht schwierig, sie in deinem Gedächtnis aufzuspeichern zur sofortigen Benutzung, sobald du ihrer bedarfst. Was du beim Malen erlernst, ist nicht etwas Neues; vor dir haben schon Tausende denselben Prozeß ebenfalls durchgemacht. Nur deine eigene Erfahrung suchst du festzuhalten. Die Szenen, die du zu Papier bringst, besitzen für dich und vielleicht für deine Freunde einen ganz eigenen Reiz, den sie ganz besonders behalten werden, wenn du sie getreu darstellst.

Reiz der Naturwahrheit.

Es mögen neue Szenen sein; aber neue Effekte sind es nicht, die sie dem Auge darboten. Dieselben Effekte sind schon gar oft beobachtet worden; du selbst hast den nämlichen Effekt wohl schon in früheren Gemälden dargestellt gesehen; aber der Reiz liegt eben darin, daß du selbst ihn nach der Natur hervorbringst. Du er-

kennst auf einem Bild in der That den Effekt wieder, den du schon anderswo bewundert hast. Strebe nun nach Geschicklichkeit in Hervorbringung solcher Effekte im allgemeinen; dann wirst du diese Fertigkeit je nach deinem Bedarf leicht und mannigfaltig anzuwenden imstande sein. Suche dir also eine Art von Effektgrammatik anzueignen — nach dem Beispiel des Musikkenners, der ja auch beim Notenlesen einen gewissen Satz Noten infolge häufigen Vorkommens sofort wiederkennt; solch eine Notengruppe wird von musikalischen Leuten eine Phrase genannt, mit Anspielung auf ähnliche Fälle der Wiederkehr gewisser Wortverbindungen in der Rede. Die oben erwähnte Fertigkeit wird die Ausführung weit mehr fördern, als irgend eine überstürzte Art, den Pinsel zu gebrauchen. Erfahrung führt zur Entschiedenheit, und in dieser liegt das Geheimnis der Schnelligkeit.

Effekte im allgemeinen.

Effektgrammatik.

Erfahrung bringt Entschiedenheit.

Vordergrund, Mittelgrund, Hintergrund.

Ton ist kaum zu erwarten in einer flüchtigen Skizze, die ja mehr ein roher Entwurf für ein zukünftiges Werk ist, als ein Gegenstand, der kritische Beleuchtung ertragen könnte; aber dennoch müssen relative Bedeutung, Lage und die Abmessungen der einzelnen Teile des Gemäldes genügend angedeutet sein, um die Hineinlegung des Tones zu gestatten, sobald die Skizze als Grundlage für ein auszuführendes Gemälde benutzt wird.

Ton und Relief.

Der Vordergrund z. B. soll im allgemeinen heller sein, als die übrigen Teile des Bildes, d. h. mehr absolut starke, an und für sich kräftige Lichter enthalten, wenn auch die Schatten tief und scharf sein können, denn dadurch wird die Helligkeit des Lichtes noch hervorgehoben. Dies giebt

Vordergrund hell.

Wirkung des weißen Papiers.

eine Frische, die durch nichts anderes zu erreichen ist, und trägt sehr viel zur Verstärkung des Effektes bei. Das weiße Papier soll das starke Licht im Vordergrunde liefern: dadurch wird nicht allein Zeit gespart, sondern auch dem Bilde ein gewisser Glanz verliehen und die Innehaltung der relativen Entfernungen erleichtert. Alle Lichter im Mittel- und Hintergrunde, die ja mit einer Farbe überdeckt werden, treten daher zurück und lassen die nackten, unverdeckten Lichter im Vordergrunde kühn hervortreten. Bei diesem Verfahren erzielst du all den Nachdruck, den deine Darstellungsmittel dir gestatten. Um Glanz zu bekommen, muß jedes Gemälde beide Endstufen der Skala umfassen, das stärkste Licht sowohl wie den tiefsten Schatten, so gering die Zahl und so weit der Abstand der Zwischenstufen von einander auch sein mögen, so kühn deren Reihenfolge auch gewählt sei. Leider giebt es jedoch nur zu viele Beispiele vom Gegenteil.

Glanz.

Mittelgrund tief.

Der Mittelgrund muß besonders tief im Tone sein, denn er kann als Hauptschattenpartie im Gemälde betrachtet werden, wie der Himmel die Hauptlichtpartie ist, und sollten etwa Linien vorkommen, so müssen diese so wagerecht wie möglich gehalten werden, um den Eindruck des Zurücktretens zu unterstützen. Um jedoch der von einer breiten Schattenmasse unzertrennlichen Schwere im Aussehen entgegenzuwirken, ist es nötig, einige Gegenstände, die viel dunkler im Ton sind, als die allgemeine Schattenstärke des Mittelgrundes, hineinzubringen. Gerade in der effektvollen Stellung dieser Gegenstände zeigt sich die Geschicklichkeit des Künstlers. Ein wenig Erfahrung wird bald lehren, wo diese dunkel gehaltenen Punkte anzubringen sind.

Effekt dunkler Stellen.

Howard giebt in seinem „Handbuch des Skizzierers" positive Regeln für die Anbringung solcher Punkte, oder sagt uns wenigstens, wo sie jedenfalls nicht stehen sollten — zum Beispiel nicht in der Mitte zwischen zwei Hauptabteilungen des Gemäldes, die sich nicht in gleich weiter Entfernung befinden. Zu entscheiden, worin diese Pointen bestehen sollen, muß dem Scharfsinn des Malers überlassen bleiben. Um einer Masse Relief zu geben, sie wie einen Körper hervortreten zu lassen, dazu kann schon die plötzliche Vertiefung des Kernes eines Schattens viel beitragen. Vielleicht kannst du mit Einführung einer Figur einen Versuch wagen; oder wenn du keine Zeit hast zur Ausarbeitung des Details, so setze irgend eine wirkungsvolle Stelle auf jeden Fall hinein und überlasse es deinem Genie, dieselbe daheim auszugestalten. Du kannst sie dann nach Wahl in irgend eine beliebige Form verwandeln, die zu der Szene paßt. Aber den dunkeln Fleck muß man haben, um der Masse den Anschein von Raumausfüllung und Körperlichkeit zu verleihen.

Passende Stelle für „Effekte".

Erzielung von Relief.

Häufig ist eine gewisse Mannigfaltigkeit der Lichteffekte ein Ergebnis des Zufalls. Die Farben laufen zusammen in ganz unerwarteter Weise und mit einem absichtlich gar nicht hervorzubringenden Effekt. Dies ist besonders beim Hintergrunde der Fall; da kommt es vor, daß Farben, die gesondert auf das feuchte Papier gebracht wurden, ineinanderlaufen und harmonieren, ohne ihren Schmelz gegenseitig zu zerstören; wenn sie dann trocken sind, rufen sie die Vorstellung von Kornfeldern, gepflügten Ackerstücken, Wiesen u. s. w. hervor, wovon ein geistreicher Künstler leicht Gebrauch machen wird. Es erfordert sicherlich sowohl eine blühende Phantasie, wie auch Geschicklichkeit und praktische

Zufällige Lichteffekte.

Hintergrund.

Verwertung zufälliger Vorteile.

Übung, um solche Zufälligkeiten festzuhalten und recht vorteilhaft zu verwerten; häufig aber entspringen gerade aus der Schnelligkeit, mit der das Werk gefördert werden muß, derartige Zufallsvorteile.

Der Pinsel dem Stift überlegen.

Farbe das natürliche Darstellungsmittel.

Die Farbe ist in diesem Punkt entschieden den Darstellungen in Schwarz auf Weiß überlegen. Keine Stiftskizze kann jemals in dieser Weise reich an schönen Effekten sein. In der Tat ist die Farbe das natürlichste und einfachste Mittel zur Darstellung der Natur; Bilder in Schwarz auf Weiß und deren Abarten geben nur eine konventionelle Übersetzung der Natureindrücke, und wenn wir die mannigfaltigen Farben der Natur durch Nuancen von Grau darstellen, so ist das nur eine ausgeklügelte und mühsam erkünstelte Methode. Stiftzeichnen mag das beste Mittel für Elementarunterweisung in der Kunst sein und ist in der Tat für Umrisse und Skizzen zu allen Zeiten höchst wesentlich; aber es ist und bleibt eine Darstellungsart, die von der Natur nicht unmittelbar gegeben ist.

Stiftzeichnen nur Mittel zum Studium.

Abgesehen von der Farbe, verleiht die Benutzung des Pinsels eine große Kraft infolge der Leichtigkeit, eine Masse von Farbe auf einmal einzutragen. Selbst in Sepia oder in Tusche erreichen wir, so primitiv auch diese Darstellungsmittel sind, doch mit Leichtigkeit Effekte, während wir bei dem langsamen Arbeiten mit der Spitze des Stiftes nur zu leicht den Effekt verlieren und unsere Phantasie sich abkühlt. Stelle dir einen Kulissenmaler vor, verurteilt, seine schönen, kühnen Wirkungen mit einer Stiftspitze hervorzubringen, anstatt sie hinzuwerfen mit einem Pinsel, der

Der Pinsel verleiht einer Darstellung Kraft.

sich aus einem Eimer voll Farbe vollgesogen hat! Bei Benutzung des Bleistiftes hat wohl schon jeder einen gewissen Grad von Ungeduld empfunden über die Langsamkeit des Fortschritts, zu der er durch die Benutzung lediglich einer Spitze genötigt ist, und jeder hat natürlich eine raschere Art gewünscht, den Effekt zu erzielen. Dieses Ziel wird durch den Gebrauch des Pinsels erreicht, der es ermöglicht, eine breite Schicht von Farbe herzustellen von so viel Kraft, oder so großer Zartheit, wie es der Zweck erfordert.

Großer Pinsel erzielt eher Effekt als der Stift



IV. Kapitel.

Kontrast.

Kontrast. Licht und Schatten. Grundton eines Gemäldes. Harmonie.

Kontrast von Licht und Schatten.

Der nächste wichtige Punkt bei einer Skizze, und zwar derjenige, welcher ihr Wert und Charakter giebt, ist der Kontrast. Bei der Praxis in Schwarz auf Weiß beschränkt sich der Kontrast auf Licht und Schatten, sowie auf die Anordnung der Linien. Wenngleich beides auch bei farbigen Darstellungen nötig ist, so gehen wir doch darüber hinweg, in der Voraussetzung, daß der Leser diese Dinge schon beherrscht. Wir beschränken also unsere Aufmerksamkeit auf den Kontrast der Farben, der der Malerei den hauptsächlichsten Reiz verleiht und ihr den Vorzug sichert vor der Praxis der Darstellung in Schwarz auf Weiß. Da es zu unserer Aufgabe gehört, den Lernenden die beklagenswerte Mattheit und Langweiligkeit der Skizzen vermeiden zu lehren, so werden wir uns zunächst zufrieden geben, wenn er nur Glanz und Helligkeit erreicht; auch dann, wenn es uns noch nicht gleich gelingt, der Arbeit das unfertige Aussehen zu benehmen. Wir werden abwarten, daß sich die Weichheit und Feinheit des Tones durch die natürliche Schulung des Auges von selbst ergiebt.

Farbenkontrast verleiht Reiz.

Kraft im Bilde.

Kraft wird nicht durch starke und lebendige Farben erzielt, sondern ist lediglich das Ergebnis von eigentümlichen

Kombinationen und Kontrasten. Zwei kontrastierende Töne müssen zusammengebracht werden; dann wird die Kraft beider Töne empfunden.

Kraft durch unmittelbaren Kontrast.

Phillips schreibt: „Wo wir es auf Gegenüberstellung von Farben abgesehen haben, müssen wir für den Vordergrund eine Farbe auswählen, welche demselben Kraft verleiht und folglich dem Hintergrunde das Aussehen von Luft giebt. Wenn beispielsweise der allgemeine Ton des Lichtes etwa warmes Gelb wäre, so müßten wir blaue und purpurne Farben im Vordergrunde haben; falls etwa die Lichter eine kühle Färbung haben, so sind es rote und gelbe Farben im Vordergrunde, die dem Hintergrunde Atmosphäre geben, da sich von diesen beiden Farben im Mittel- oder Hintergrunde keine von entschiedener Nuance vorfindet. Manche Sujets besitzen eine mildere Harmonie als andere, oder lassen vielmehr weniger Gegensatz zu, geben nicht so scharfe Kontraste. So zum Beispiel entspringt die Kraft des Effektes der Abendbeleuchtung viel mehr aus dem Gegensatz von Licht und Schatten, als aus der Farbe, und kalte und warme Farben werden dabei durch zartere Abstufung harmonisch verbunden.

Beispiele von Kontrastfarben.

Kontrastfarben in ihrer Beziehung auf Licht und Schatten.

Eine gute Anfangslektion im Farbenskizzieren wird es sein, die Schatten mit der dem beleuchteten Gegenstande entgegengesetzten Farbe einzusetzen. Von den drei Hauptkontrasten ist der Leser bereits unterrichtet: Blau ist entgegengesetzt dem Orange, Rot dem Grün, Gelb dem Purpur; führt man diesen Grundsatz der Gegenüberstellung durch die ganze Stufenfolge durch, so erhält man

Schattengebung in Kontrastfarben.

Kontrastierende Farben.

eine endlose Mannigfaltigkeit von Kontrasten. (Vergleiche zur Erläuterung dieses Grundsatzes z. B. Berger, Katechismus der Farbenlehre.) Eine Farbe und die ihr entgegengesetzte heben einander um so mehr hervor, je näher sie einander kommen, heben aber einander auf, oder neutralisieren einander, sobald sie sich mischen. Das ist ein Satz, den man niemals vergessen darf.

Hauptgesetz der Kontrastwirkung.

Vergleichsweise ist jeder Schatten in der Natur der wirkliche Kontrast zu seinem Lichte. (Nur vergleichsweise, weil die Farbe eines jeden Schattens, wie eines jeden Lichtes durch den Einfluß der Atmosphäre rc. Änderungen erleidet.) Ein Verfahren nach obigem Grundsatze verhütet den matten und stumpfen Eindruck, der so häufig dadurch hervorgebracht wird, daß man den Schatten aus einem tieferen Tone derselben Farbe bildet, wie den beleuchteten Teil. Hierin liegt hauptsächlich das, was die Skizze des Lernenden von derjenigen des Künstlers unterscheidet. Der Neuling ist so daran gewöhnt, den Schatten Schwarz auf Weiß durch bloße Anwendung eines tieferen Tones derselben Farbe hervorzubringen, daß er unvermerkt diese Praxis auch in die Malerei herübernimmt und auf diese Weise den Vorteil des Kontrastes, den ihm eine entgegengesetzte Farbe geben würde, einbüßt; seine Skizze wirkt daher verhältnismäßig matt und schwach.

Schatten Kontrast zu seinem Licht und von anderer Farbe.

Schattengebung des Stiftzeichners beim Malen nicht verwendbar.

Zuerst möge der Anfänger extreme Fälle wählen; allmählich wird er sich dann das Verständnis aneignen, wie die Naturfarben in Wirklichkeit kontrastieren, ohne daß das ungeübte Auge dies wahrnimmt. Es wird eben dessen Wahrnehmung getrübt durch sein Wissen von den natürlichen Farben der Gegenstände, wie wir sie unabhängig vom Einfluß der Atmosphäre wahrnehmen

Naturfarbe verändert unter Lichteinfluß.

würden. Der Neuling pflegt die Dinge zu kolorieren — nicht wie er sie unter den besonderen Lichteffekten sieht, sondern wie er ihre Naturfarbe unabhängig vom Lichte kennt. Zum Beispiel ist bei einem warmen Sonnenuntergang der beleuchtete Giebel eines weißen Hauses absolut gelb und die im Schatten befindliche Wand absolut purpurn — ein höchst unvermittelter und intensiver Kontrast. In diesem Falle würde der Lernende vielleicht die Farbe wahrnehmen; aber bei einem weniger augenfälligen Beispiel würde er wahrscheinlich das Licht durch eine helle Steinfarbe, den Schatten durch einen tieferen Ton derselben Farbe wiedergeben und so die Schönheit des Kontrastes einbüßen.

Der Neuling „koloriert".

Beispiele falscher Schattierung.

Ein anderes Beispiel: Im Herbst am Meeresufer. Die Sonne geht unter in Wolken von reichem Karmoisin, und zu dieser Masse steht im Gegensatz die Oberfläche des Meeres, ein kühles, blasses Graugrün; jede Woge, jede Welle, ist eine Wiederholung dieses Kontrastes, jedes Licht rosa, jeder Schatten ein Perlgrau.

Sonnen-Aufgang oder -Untergang die beste Zeit zum Skizzieren.

Man mag hier anführen, daß die Kontraste von dem warmen Ton des Lichtes der Sonne bei ihrem Auf- oder Untergange herrühren. Einverstanden! Auch ich würde für das Skizzieren nach der Natur keine andere Zeit wählen, als wenn die Schatten lang sind und die Atmosphäre mit Glorienstrahlen des aufgehenden oder untersinkenden Lichtgestirns gesättigt ist. Dann treffen wir die hellen, funkelnden Lichter an den Stämmen und Blättern im Vordergrunde; dann gewinnt der Hintergrund, das Entfernte,

Lange Schatten.

Lichter im Vordergrund.

Reiz der verhüllten Ferne.

größeren Reiz durch den kühlen Dunst des frühen Morgens, oder den warmen Nebel des Sonnenuntergangs; dann werden die tiefen Töne des Mittelgrundes gekräftigt und herausgehoben; eine feierliche Stimmung wird erzielt, die durch den Kontrast dem Vordergrunde glänzenden Schimmer verleiht und das weit Entfernte zurücktreten läßt. Am Mittag hingegen ist das Licht zu kräftig und zu bleich, die Schatten sind kurz und zentral, die Baumstämme dem Lichte nicht erreichbar, und sehr viel Schönheit geht auf diese Weise dem Auge verloren.

Tiefe, starke Töne im Mittelgrund.

Mittagslicht zu stark.

Einfluß von Schatten und Licht auf die Farben.

Man könnte sagen, die Hauptkunst beim Kolorieren liege in der Wiedergabe des Schattens, der in der That den bei weitem größten Teil des Gemäldes ausmacht. Das Licht nimmt, ausgenommen auf ebenen Flächen, nur eine Spitze des Gegenstandes ein; alles Übrige befindet sich mehr oder weniger im Schatten; deshalb wird die Naturfarbe dadurch mehr oder weniger modifiziert und alteriert. Bei starker Beleuchtung kann man deutlich erkennen, daß die Naturfarbe durch das Licht abgeschwächt wird. Wirklich behaupten ja manche, Farbe sei Abwesenheit des Lichtes; doch ist dies zum mindesten paradox. Wenn man indessen das Scharlachwamms eines englischen Soldaten im Sonnenschein betrachtet, so wird man bemerken, daß die stark beleuchteten Stellen, obgleich sie heller sind, doch weniger intensiv die Scharlachfarbe hervortreten lassen, als der Teil, welcher in Halbfarbe zurücktritt, oder vielmehr der Teil, dessen Beleuchtung zwischen dem starken Lichte und den Halbfarben die Mitte hält. Sehr klar kann man dies bei den Falten von Atlas beobachten; beim

Licht nur spärlich verteilt.

Schatten vorherrschend.

Naturfarbe durch Licht abgeschwächt.

Sammet ist es so auffällig, daß der Teil, auf den das Licht fällt, um viele Grade blasser ist, als die eigentliche Farbe des Stoffes. Die wahre Farbe ist in Wirklichkeit gerade an den Stellen zu finden, wo sie in Halbfarbe übergeht. Das starke Licht ist blaß, und der Schatten ist stets mehr oder weniger neutral oder grau. Das Licht bleicht die Farbe, und der Schatten stumpft sie ab.

Farbe durch Licht gebleicht, durch Schatten abgestumpft.

Dunkle Gegenstände im Licht sind oft bleicher, als helle Gegenstände im Schatten, wie man an dem Beispiele eines steinfarbigen Hauses bei Sonnenuntergang beobachten kann. Die dunkeln Schieferplatten auf dem Dache sind entschieden heller, als die Schattenseite der gelben Mauern darunter. In vollem Licht erkennt man die wirkliche Farbe der See nur dort, wo das Licht unterbrochen wird, sei es durch den Schatten eines Bootes, oder eines anderen Gegenstandes auf der Seeoberfläche; sonst nimmt alles teil an dem blendenden hellen Schimmer des Himmels, wobei die eigene Naturfarbe der Dinge gänzlich verloren geht.

Dunkle Gegenstände im Lichte bleicher.

Dreister, großer Stil der Kolorierung für das Skizzieren nützlich. — Schattierung.

Die Praxis, in einem großen Maßstabe zu malen, wäre dem Skizzierer von großem Nutzen. Manche von Burford's Panoramen zeigen deutlich, wie er die Farbe anwendet, wenn man sie ganz aus der Nähe, oder falls man ihnen nicht nahe genug kommen kann, wenn man sie durch ein scharfes Glas betrachtet.

Großer Maßstab Burfords.

Das Scharlachgewand eines Asiaten zeigt dort überhaupt nur ein paar reine Scharlachstriche; die starken Lichter sind orangefarben, und das übrige fällt ins Purpurne, ist mattbraun oder absolut schwarz; doch wie wirkungsvoll ist

Wirkungsvolle Kolorierung.

Vielerlei Farben in Schatten.

diese Kolorierung, wenn man sie in angemessener Entfernung betrachtet! — Ein bernsteinfarbiges Kleid ist in derselben Weise behandelt: Sehr blasses Gelb, fast Weiß für das starke Licht, durch Abstufungen goldiger Nuancen in die Halbfarbe übergehend, bis die Schatten in den tiefsten Falten beinahe schwarz sind, — und dennoch ist alles durchscheinend und wahr; auch die Farben sind alle geschieden und gesondert, wie Musterdruck, ohne den leisesten Versuch zum Mildern, zur Vermengung oder weiteren Ausführung. Das wird schon vom Auge des Beschauers besorgt; hätte es die Hand des Künstlers vollbracht, so würde dabei der transparente Effekt vernichtet.

Beispiele positiven Schatten-Kontrastes.

Die nachstehenden Beispiele positiven Kontrastes sind aufs Geratewohl aus den Werken guter Koloristen entnommen: Der auf ein weißes Kleid geworfene Schatten einer rosaroten Schleife durch warmes Braun ausgedrückt. — Ein altes Schloß; die Lichter in der Farbe vorherrschend in der Atmosphäre, die Halbfarbe in Grau, die Schatten in reichem Braun. — Ein rötlichbrauner Schatten zu grünem Faltenwurf. — Purpurne Schatten zu Fleischfarbe. — Als eine allgemeine Regel kann gelten: Warme Schatten zu kühlen Lichtern, kühle Schatten zu warmen Lichtern. Reflexe können von jeglicher Farbe sein, die gerade zu dem besonderen Zwecke paßt.

Hauptregel der Schattierung.

Reflexe.

Ohne Zweifel sind eine Menge von Gemälden zu finden, in denen die Farbe eines Schattens durch eine tiefere Nuance der lichteren Farbe hervorgebracht ist; aber dies ist kein Stil, dessen Befolgung ratsam wäre; auch sind da weder die Natur, noch die besten Künstler zum Muster genommen.

Fehlerhaftes Blumenmalen.

G. Barret sagt: „Es scheint mir, daß die fehlerhafte Darstellung von Blumen bloß darauf beruht, daß man die

im Schatten befindlichen Partien mit positiver Farbe malt, den Schatten einer blauen Blume mit einem stärkeren Farbenton von Blau, von einer roten mit einem dunkleren Rot u. s. w. Sicherlich ist dies ein großer Irrtum; man sieht ja, daß Farbe durchaus vom Licht abhängt; im Verhältnis zu der Abnahme des Lichtes wird die Farbe abgeschwächt und geht schließlich in der Tiefe des Schattens beinahe ganz verloren."

Fehlerhafte Schattierung.

Schließlich müssen wir noch als Warnung hinzufügen, daß es gewisse Farbeneffekte giebt, die ein für allemal als ausgemacht unangenehm gelten und daher zu vermeiden sind. Dahin gehören grünlichblaue und grünlichgelbe; beide erscheinen schwächlich. Howard sagt: „Niemals stelle zwischen Blau und Gelb solch ein Grün, das aus der Mischung der nebenan zur Anwendung gebrachten Farben hervorgehen würde. Bläulichgrüne Töne müssen entweder sehr blaß sein, oder so mit Schwarz gedämpft, daß sie beinahe neutral sind. Blau und Gelb werden beide angenehm, wenn sie ins Rote spielen; Rot wird reich, wenn es ins Blaue, glanzvoll, wenn es ins Gelbe spielt. Alle Purpur- und Orange-Schatten wirken angenehm, aber grüne nur dann, wenn sie ins Gelbe spielen. Alle Schatten und Farben von dreifacher Zusammensetzung, zitronen-, olivenfarbige und rotbraune, wirken, wo sie am Platze sind, angenehm, kommen zur Geltung durch Kontraste ihrer eigenen Schatten und sind nur schwierig zu behandeln, sobald sie einem vollen Bläulichgrün nahekommen. Grün muß sparsam angewandt werden, sogar in der Landschaft, deren größter Reiz in der Üppigkeit des Pflanzenwuchses besteht; wie die Erfahrung überall bestätigt. Der allgemeine Ton

Unangenehme Farbeneffekte.

Angenehme Farbeneffekte.

Grün sparsam verwenden.

Allgemeiner Ton eines Gemäldes.

eines Gemäldes mag gelb, rot, blau, grau oder braun sein; doch ein grünes Gemälde, ob auch naturgetreu, wirkt sofort unangenehm, und wenn je ein grünes Gemälde bewundert worden ist, so geschah dies nicht, weil — sondern obgleich es grün war."

Weiß und Schwarz.

Weiß wie Schwarz geben beide allen Farben und Tönen durch ihren Kontrast Gehalt und sind besonders für den Skizzenmaler von Nutzen, da sie effektvoll wirken, ohne die Beziehung der Farben zu einander zu stören.

Harmonische Verteilung der Farben.

Harmonie im Bilde.

Da das Wort „Harmonie" gelegentlich gebraucht worden ist, so mag es wohl am Platze sein, bevor wir vom Kontraste Abschied nehmen, festzustellen, wie weit die Harmonie bei der Skizze zu beachten ist, wenn auch ihre Anwendung in erster Linie ein Erfordernis des ausgeführten Gemäldes ist.

Milderung der Extreme.

Harmonie ist die Kunst, die Extreme von Licht und Schatten, oder von warmer und kalter Farbe, in einem Gemälde zu versöhnen durch die Einführung solcher Zwischentöne, die geeignet sind die durch Anwendung von alleinstehenden und ungebrochenen Kontrasten verursachte Schroffheit zu mildern.

Einführung von Halblichtern.

Die Massen grellen Lichts bricht man durch Einführung von Halblichtern, durch die sie teilweise mit den dunkeln Massen vereint und in Einklang gebracht werden. Die kontrastierenden starken und positiven, unverhüllten Farben werden durch eine Halbfarbe vereint, die aus eben den kontrastierenden Farben hergestellt wird. In dieser Art stehen die Primärfarben (Rot, bezw. Gelb und Blau) im Gegensatz oder im Kontrast zu den Sekundärfarben (Grün, bezw. Purpur und Orange), d. h. sobald sie nebeneinander stehen, werden aber geeint und in Har-

monie gebracht durch die freundliche Vermittlung einer zwischen sie eingeschobenen neutralen Farbe. So wirken alle zusammengesetzten Farben, wie weit sie auch von den Primärfarben und den ersten Mischungen entfernt sind, da die Eigenschaften der Farbe durch harmonische Gegenüberstellung immer ans Licht treten; aber eine Mischung aus noch mehr als drei Farben (Zitronen=, Olivenfarbe und Rotbraun) erzeugt, wenn man nicht große Vorsicht an=wendet, Schwärze, da die Gradunterschiede der Neutralität dann kaum bemerkbar sind.

Einschaltung neutraler Farben

Harmonie besteht also in der Anwendung gewisser neutraler Töne zwischen kontrastierenden Farben oder Tönen, und zwar solcher neutralen Farben, welche die Schärfe des Kontrastes mildern. Die neutralen Töne sollen auch die Absicht verbergen, die der Künstler bei ihrer Gegenüber=stellung hegte und die vielleicht so sehr hervortreten würde, daß nicht nur das Auge beleidigt, sondern auch das In=teresse an dem Werke vermindert würde.

Harmonische Übergänge sichern die Kraft des Kontrasts.

Dies ist alles, was wir beim Skizzieren nach der Natur von der Harmonie zu wissen brauchen; eine verwickeltere Erläuterung würde nur den Anfänger verwirren und beim Skizzieren im Freien doch nichts nützen. Beim Skizzieren ist Harmonie besonders wegen der Kraft und der Kontraste im Auge zu behalten, die wir ja speziell zu erreichen suchen. Wir müssen zwar stets die Kraft des Ausdrucks sichern, ohne den unser Werk langweilig wäre; aber dennoch müssen wir die allzu schroffen Kontraste durch harmonische, neutrale Übergänge etwas mildern, da unser Bild sonst niemand ge=fallen könnte.



V. Kapitel.

Mannigfaltigkeit und Abwechslung.

Breite der Darstellung. Baumformen, Wege, Ufer, Gebäude, Komposition eines Gemäldes.

Abwechslung.

Eine weitere Quelle des Wohlgefallens für das Auge ist Abwechslung und Mannigfaltigkeit. Diesen Grundsatz muß man fortwährend im Auge behalten, wenn man wünscht, seinem Werke Helle und Glanz zu geben. Man kann es als Regel annehmen, daß es sicherlich zu Langweiligkeit und Fadheit führt, mit einer und derselben Farbe einen Raum von einiger Ausdehnung zu übergehen, ohne die Kraft oder die Nuance der Farbe zu verändern, oder die Eintönigkeit des gleichmäßigen Pinselstriches zu unterbrechen. Wir sind zu derartigen Fehlern nur allzusehr geneigt, weil wir eingenommen sind von einem vermeintlich „glücklichen Treffer" im Kolorieren — von einer Farbe, die vielleicht für den zuerst in Angriff genommenen Teil des Gemäldes besonders geeignet war und deshalb für allgemein anwendbar gehalten wird. Vielleicht war es eine besonders reiche Farbe. So erschien sie wenigstens beim ersten Pinselstrich, was von der Kraft des Kontrastes herkommen mochte. Wie sich aber nachher herausstellte, konnte sie doch unmöglich in allen Teilen des Bildes wirkungsvoll sein. Eine Illustration hierzu mag die Musik

Vermeidung von Eintönigkeit in der Farbe.

liefern. Ich erinnere mich, daß ich als Knabe von einer schönen, alten Melodie in einer weichen Tonart besonders ergriffen wurde. Insbesondere bewunderte ich ein paar Töne, die ich nach meiner Meinung niemals vorher gehört hatte, und es dauerte lange, ehe ich mich überzeugen ließ, daß es die relative Stellung war, die ihnen einen Wert gab, den sie jedoch, aus jenem meisterlichen, harmonischen Arrangement herausgerissen, augenscheinlich nimmermehr besaßen.

Wert der Farbe durch ihre relative Stellung.

Weil es leicht ist, auf der nämlichen Saite zu spielen, gerät man in Versuchung, dies zu lange fortzusetzen. Wenn wir uns mit einer und derselben Farbe begnügen, so erfordert dies weniger Erfindungsgeist und enthebt uns der eingehenden Untersuchung der Natureffekte, die ich vorhin anempfohlen habe. Wenn wir auf die Natur blicken, so finden wir, daß sie ihre Farbennuancen fortwährend ändert, und je weiter wir ihrem Beispiel darin folgen (aber mit Diskretion), desto befriedigender wird unsere Arbeit ausfallen. Eine sich überall gleichbleibende Farbe, ein Einerlei der Färbung, hebt den Glanz und die Eigenart eines Aquarells auf und erinnert an „Farbendrucke“; denn bei diesen finden wir immer die abwechselungslos gleiche Farbe, weil größere Mannigfaltigkeit sich nicht bezahlt macht. Für uns aber liegt doch kein solcher Entschuldigungsgrund vor, und wenn aus keinem anderen Grunde, sollten wir schon deshalb unser Werk über eine so niedrige Stufe von Farbenschöpfungen hinauszuheben suchen. Selbst bei Erzeugnissen des Stiftes streben wir nach Mannigfaltigkeit, und bei der Farbe bieten sich uns noch erheblich mehr Hilfsmittel dar, dieses wünschenswerte Ziel zu erreichen.

Natur reich an Farbennuancen.

Eintönigkeit der vielfarbigen Farbendrucke.

Schonung der Breite.

Gebrochene Lichter.

Gebrochene Lichter tragen sehr viel dazu bei, die Eintönigkeit ausgedehnter Flächen zu mildern; aber wir müssen Sorge tragen, daß wir diesem freilich wünschenswerten Streben nach Abwechselung nicht das große, alles durchdringende Prinzip der Breite zum Opfer bringen.

Breite ist nicht Eintönigkeit.

Breite des Stiles darf aber nicht verwechselt werden mit Eintönigkeit. Wenn wir uns auch hüten müssen, beim Teilen der Massen der Breite verlustig zu gehen, so können wir doch einen breiten Effekt durch das Gemälde hindurchführen, ohne die Mannigfaltigkeit einzubüßen.

Wirkung der Mannigfaltigkeit der Farben.

Bäume.

Eine unendliche Mannigfaltigkeit verwendbarer Farben giebt es z. B. bei Bäumen, so daß man uns der Trägheit zeihen könnte, wenn wir davon keinen Gebrauch machen. Mit dem Stift können wir nur die Verschiedenheiten von Licht und Schatten, sowie Reflexe wiedergeben. Beim Malen aber können wir ununterbrochen nach Belieben die Farbe sowohl, wie das Halbdunkel variieren. Manche Partien der Bäume stehen im Lichte, andere im Schatten; einige Blätter sind in herbstliches Gold getaucht, andere sind noch grün; hier ein fesselnder Sonnenlichteffekt auf einem Zweige, dort eine feierliche, dunkle Tiefe des Blattwerks. Die im Licht befindlichen Teile liefern ebenfalls günstige Gelegenheit für Abwechslung im Farbenton, da die zurücktretenden Teile in einer mehr oder weniger grauen Halbfarbe erscheinen, während die wirklichen Farben vom hellsten Gelb durch reiche grüne bis zu den vollsten roten und braunen Tönen variieren.

Studium der Baumformen.

Ein wesentliches Hilfsmittel zur Erreichung der Abwechselung bilden auch die mannigfaltigen Formen der Bäume — ob sie nun rund und massiv sind, oder frei und weit ihre Äste wegstrecken, ob sie offen und mehr breit angelegt sind, oder schlank und emporstrebend. Baumformen.

Beim Studium der einzelnen Baumpartien müssen wir, gleich dem Figurenzeichner, die Anatomie des Baumes studieren. Ebenso wenig kann man den Baum richtig bekleiden, wie die menschliche Gestalt, wenn man nicht weiß, wo sich die Gliedmaßen befinden. Zu diesem Zwecke sollte man im Winter, wenn die Blätter abgefallen sind, Baumskizzen aufnehmen. Mag dies Studium auch trocken sein, es wird sich doch reichlich lohnen. Man skizziere denselben Baum im Sommer wieder und vergleiche die beiden Skizzen; dadurch wird man mehr lernen als aus einem Dutzend „Lehrbücher für das Kopieren." Anatomie des Baumes.

Allgemein kann man beobachten, daß Blattwerk, besonders von Bäumen, die vom Auge weit entfernt sind, sich in schichtweise abgeteilten Massen darstellt, wobei eine Schicht sich über die andere erhebt, und jede einzelne der Blattmassen vom Licht gestreift und durch den Schatten mit einem Untergrund versehen wird, der wieder den nächsten darunter befindlichen Lichtstreif hervortreten läßt. Bei manchen Bäumen sind diese Schichten sehr deutlich, wie bei der Föhre, der Buche, der Zeder u. a.; aber bei allen geht die Tendenz des Wachstums eher in wagerechter, als in irgend einer anderen Richtung. Dieser Fingerzeig kann wohl für das ungeübte Auge nützlich werden bei der Bemühung, die Blattwerkmassen, die auf den ersten Blick un- Blattwerk.

Baumformen und Blattwerk.

entwirrbar scheinen, sozusagen zu zergliedern, zu sezieren. Hieraus folgt nicht, daß wir im ausgeführten Gemälde ihre Anatomie in steifer Weise ausdrücken sollen; allein beim Skizzieren nach der Natur müssen die Massen keck gegeben werden, unter Vermeidung von Detailausführung. Aber gerade die Abgrenzung der im Licht befindlichen Blattwerkgruppen, wie auch die Schatten, muß man sehr entschieden angeben, so geschickt andeuten, daß man sie danach zu Hause genauer ausführen kann; dabei bedarf man indessen eher der Klarheit in seiner Skizze, als der Detailangaben.

Ufer und Wege.

Bei Ufern und Wegen wiederum, die von Geleisspuren und Wasserläufen wie von einem Kanalnetz durchzogen sind, finden wir eine Fülle der Verschiedenheit, sowohl in der Farbe, wie auch in Licht und Schatten. Sollen die Schichten eines Erdufers in ihrem Zuge dargestellt werden, so kann man sie immer teilweise entschieden grau, auf einer anderen Strecke dunkelrot, wieder an anderen Stellen braun in der Farbe halten. Das alles verleiht ja eben den Reiz, den wir suchen. Selbst bei Darstellung von Kunststraßen findet man in den Wagenspuren Stellen, welche sich in der Farbe von der Umgebung abheben; dazu kommt vielleicht noch ein Häuflein Sand von blasserer Farbe, den der letzte Regen emporgespült hat. Auf jeden Fall mangelt es nicht an Abstufung in Licht und Schatten. Hier kann man durch Brechung der Farbe viel erreichen und auf diese Art auch das Krause und Lebhafte in den Lichtstellen festhalten. Auch die Richtung der Geleisspuren, welche dem Straßenzug folgend, scheinbar über das Bild hinaus verlaufen, bietet Abwechselung.

Viele Straßengräben sind an den Seiten durch fließen-

des Wasser gefurcht, welches die Erdfarbe frisch erhält, indem es den Pflanzenwuchs zerstört, und die Linien dieser Streifen bilden eine weitere Quelle der Abwechslung in der Form und zuweilen auch in der Farbe.

Straßengräben.

Auch Häuser, selbst die aus Ziegelsteinen gebauten und mit sogenannten roten Ziegeln gedeckten, entfalten, wofern sie nicht etwa ganz frisch und neu sind, an manchen der Einwirkung des Wetters ausgesetzten Stellen, einen schönen, reichen, ins Purpurne spielenden Farbenton. Manches alte, rote Backsteinhaus, das durch Qualm und das Wetter fleckig geworden ist, gibt eine gute Lektion über Mannigfaltigkeit im Kolorit und besitzt einen Reichtum an Farbentönen, der von vortrefflicher Wirkung ist. Alte, zerfallene Hütten auf dem Lande liefern Beispiele von malerischer Schönheit schon infolge der Unregelmäßigkeit ihrer Umrisse und der Tiefe der Schatten in den eingesunkenen Stellen; gemeiniglich sind aber auch die Dächer mit Moos bewachsen, das Flecke von reichem Grün bildet; oder sie sind hier und da mit Flechten bedeckt, die in reichem Goldgelb bis zu hellem Silbergrau in der Farbe variieren. Bisweilen sind sie auch geflickt mit Ziegeln von abweichender Farbe, oder zeigen das Sparrenwerk an Stellen, wo die Ziegel herabgefallen sind — kurz, sie bilden für einen Koloristen ein vortreffliches Studienobjekt.

Gebäude.

Man könnte nun einwenden, daß sich diese Beispiele sämtlich auf Gegenstände des Vordergrundes beziehen; sonst wären die Gegenstände gar nicht nahe genug, um in so eingehender Weise untersucht zu werden. Die Bemerkung ist richtig; gerade im Vordergrunde wird aber auch hauptsächlich Mannigfaltigkeit der Farbe verlangt. Aus dem Vorder-

Im Vordergrund Mannigfaltigkeit der Farbe.

Mittelgrund in Halbfarbe.

grunde entrückte, weiter rückwärts befindliche Gegenstände, fallen mehr in die Halbfarbe, wo der Einfluß der Atmosphäre die Farben der kleinen Teile herabstimmt und sie zu harmonischen Massen verbindet. Verhielte sich dies auch nicht so, so weiß doch der Maler, der sich durch das Studium „kleiner Bissen", kleiner Ausschnitte aus dem Gesichtsfelde, herangebildet und sich mit den Gegenständen im Vordergrunde und ihrer Detailausführung vertraut gemacht hat, ganz gut, wie er ein paar Pinselstriche wirkungsvoll hineinzusetzen hat, falls der Hintergrund Gegenstände enthält, die ihm dazu Anlaß geben.

Hintergrund.

Farbenverschiedenheit an Einzelteilen von Gegenständen ist vorzugsweise in der Naturfarbe der Objekte des Vordergrundes zu finden, während Abwechslung in den Farben von Massen (häufig ein Effekt der Atmosphäre) mehr dem Mittel- oder dem Hintergrunde eigen ist.

Abwechslung der Farben nur in den Massen.

Verschiedenartigkeit der Farbstoffe.

Eigene Arten der Farben.

Sehr zu beachten ist die Verschiedenheit der Eigenschaften der Farbstoffe. Fast jede Farbe zeigt ja Varietäten je nach den Erden und Mineralien, die der Farbenhändler liefert. Von Gelb z. B. sind manche Farbentöne kühl, andere warm, andere undurchsichtig; von Rot giebt es Unterarten vom bleichen, hellen Rosa bis zum Karmoisin, von Scharlach bis zum Purpurrot, dazu die gelben und blauen Rotfarben, durchscheinende sowohl, wie undurchscheinende, jede von besonderer Beschaffenheit und eigentümlicher Verwendungsart. Ebenso ist von Blau und Grün und ganz besonders von Braun eine beinahe endlose Reihe reicher Farben vorhanden von verschiedenster Kraft und Verwendbarkeit.

Gelegentlicher Farbenmißton wirkungsvoll.

Gelegentlicher Farbenmißton

Wunderbare Frische und glänzenden Schimmer kann man zuweilen einer Skizze geben durch einen Wurf kühler Farbe mitten in einen Vordergrund hinein, der im vollen Glanze des Sonnenscheins funkelt. Auf diese Art läßt sich ein Spiel von Licht und Luft hervorrufen, wobei die Kontrastfarbe, wenn auch durch neutrale Töne nicht harmonisiert, das Glanzvolle der warmen Töne verstärkt und so verhindert, daß der Vordergrund heiß und staubig aussieht. In der Musik giebt es eine ähnliche Zauberwirkung, die bisweilen hervorgebracht wird durch einen einzigen Mißton, der nicht hervorstechend genug ist, um Mißfallen zu erregen, doch aber von hinreichender Kraft, um die Tiefe und Schönheit der anderen Töne hervorzuheben.

Spiel von Licht und Luft.

Zauberwirkung eines Mißtons.

Einheitlichkeit darf der Mannigfaltigkeit nicht geopfert werden.

Gesamteindruck

Man muß die Farben selbstverständlich so auswählen, daß sie zusammen den Eindruck eines einheitlichen Ganzen machen; sonst gefährdet man wiederum die Breite der Darstellung. Aber es giebt eine so unendliche Menge von Gliedern, durch welche die Farben mit einander zu einer Kette verknüpft sind, daß diese Gefahr bei einiger Sorgfalt leicht vermieden werden kann.

H. Murray, Mitglied der Königl. Gesellschaft der Künste in London, sagt in seiner bei Winsor u. Newton erschienenen Schrift: „Die Kunst, mit farbigen Stiften zu malen und zu zeichnen“:

„Wie bei Licht und Schatten, so müssen, wie groß die

Abstufung der Farben zum Zweck ihrer Verknüpfung.

Mannigfaltigkeit der Farben bei dem Gemälde auch immer sein möge, diese so miteinander verbunden und so einander einverleibt werden, daß sie doch Teile eines Ganzen bilden. Ob die Lichtstellen weiß und die Schatten schwarz, oder ob Lichter und Schatten durch Farbenverschiedenheit in ihrem Kontrast kenntlich gemacht worden sind, so liegt doch in beiden Fällen in gleichem Maße die Notwendigkeit der Abstufung vor; die Farben dürfen also nicht in flachen beliebigen Flecken bestehen."

Ein Wort über Komposition.

Räumliche Verteilung.

Es kommt gelegentlich vor, daß die räumliche Verteilung der Gegenstände keinen künstlerischen Eindruck macht. Wo es nicht erforderlich ist, die Örtlichkeit ganz naturgetreu abzubilden, müssen wir zu unserem Genie Zuflucht nehmen und versuchen, die Gegenstände künstlerisch zu gruppieren, zu ordnen und sie dabei zu Massen zusammenzuschließen. Wo die Gegenstände soweit voneinander getrennt sind, daß die Vorstellung einer Masse nicht zu erreichen ist, wird ein im Ton herabgestimmter Hintergrund, wenn die Gegenstände dunkel, oder ein heller Hintergrund, wenn die Gegenstände hell sind, sie vereinen und zu Massen zusammenfassen. Durch ein derartiges Kunststück wird das Arrangement von rohen, störenden Formen sich teilweise verdecken lassen, und das Auge wird auf den ansprechenderen Gegenständen im Bilde ruhen und haften bleiben.

Künstlerische Gruppierung der Gegenstände.

Dunkler oder heller Hintergrund je nach Farbe der Objekte.

Wir dürfen niemals vergessen, daß die Kunst des Malens nicht bloß darin besteht, die größten Schönheiten, welche die Natur entfaltet, darzustellen, sondern auch in solcher Kombination, daß der gefälligste Eindruck hervor-

Kunst stellt die Natur von vorteilhaftester Seite dar.

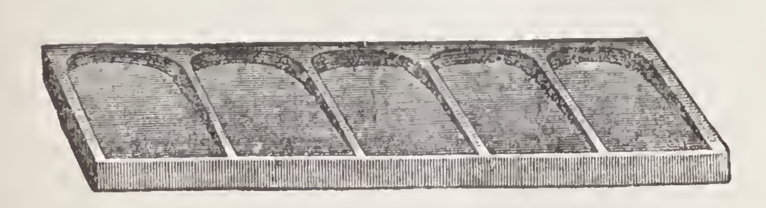
gerufen und die Natur von ihrer vorteilhaftesten Seite dargestellt wird.

Skizzen niemals nachträglich verbessern.

Skizzen niemals nachträglich verbessern.

Endlich — nie rühre deine ursprüngliche Skizze an, nachdem du vom Platz gegangen bist! Eine Skizze, an Ort und Stelle angefertigt, besitzt eine Wirklichkeit und Frische, die du ihr nachträglich vergeblich zu geben suchen wirst. Du hast an einer solchen Skizze eine Quelle der Belehrung, obwohl sie dein eigenes Werk ist; denn du warst, als du sie maltest, Schüler der großen Lehrerin Natur. Was du damals zu Papier brachtest, gab dir eine Unterrichtsstunde der Natur, und wenn du es, ihrem Einfluß entrückt, wieder anrührst, so könntest du leicht den Erfolg ihrer kostbaren Unterweisungen zu nichte machen.





Palette.

Nachtrag.

Pastellmalen.

Skizzieren mit Pastellstiften.

Vorzüge der Pastellstifte.

Sehr eindrucksvolle Skizzen kann man auf farbigem Papier mit trockenen Farben in Form von Pastellstiften (Crayons) herstellen. Diese besitzen, was die Lichter anbetrifft, alle Vorzüge der Deck- oder Ölfarbe ohne die Unannehmlichkeiten, die mit den Ölfarben beim Malen im Freien verbunden sind. Die Leichtigkeit, mit der die Farbe sich auftragen läßt, kommt der Raschheit der Arbeit sehr zu gute. Das Unzusammenhängende, Zerhackte des Striches verleiht dem Vordergrunde ein krauses Aussehen (für Wogenschlag, Markierungen u. s. w.) Die Abblendung der Farben, nachdem sie auf dem Papier sind, gestattet eine Weichheit des Ausdrucks und einen Hintergrundeffekt, der in seiner Eigenart an Traumgestalten erinnert — Vorzüge, wie sie kein anderes Mittel zum raschen Arbeiten besitzt. Eine gewisse Tiefe des Tons aber, deren Fehlen bei dieser Methode als Mangel betrachtet worden ist, läßt sich durch Vertiefung der Schatten mit schwarzer Kreide erreichen. Wenn mit Verständnis ausgewählt, wird die Farbe des Papiers in manchen Fällen für die Mittelfarbe dienen und somit viel Zeit ersparen. Eine Beschreibung der Be-

Schatten in Schwarz.

handlung bei einer einfachen Landschaft kann wohl von Nutzen sein.

Landschaft in Pastellmanier.

Es handelt sich um eine Flußszene bei Sonnenuntergang. Ein Berg, von einem Schlosse gekrönt, bildet den Vordergrund, dazu ein Himmel, der von gelbem Lichte (rechts), in bläuliches Grau (auf der Linken) übergeht, und diese Färbungen spiegelt das Wasser im Vordergrunde wider; rechts im Mittelgrunde ragt eine kühne Landspitze, von Bäumen überwölbt, in tiefem Schatten hervor; sie spiegelt sich ebenfalls wider. Links, dem Vordergrunde sich nähernd, zeigt sich ein Boot mit Figuren, das mit einem lohfarbenen Segel versehen ist und links durch einen zweiten Berg, der sich im Lichte befindet, flankiert wird. Die Wellen des Flusses, ebenfalls im Lichte, kommen zum Vordergrunde des Bildes heran. Die Farbe des Papiers, ein neutrales Grünlichgrau, dient für die Mittelfarbe des Wassers. Die Lichter der Wellen sind kraus mit Ockergelb eingesetzt; hier und dort gibt ein kurzer Strich weißer Kreide Relief und Glanz, besonders am Fuße der Landspitze, die dem Lichte ihren tiefen Schatten entgegensetzt. Jenseits dieser Landspitze nimmt der Fluß seine Halbfarben wieder an und zieht sich zum Fuße des Berges zurück, indem er immer blauer wird, je mehr er zurücktritt. Der Berg selbst zeigt ein neutrales Grün (das mit dem Finger verrieben ist), hier und da an der Basis mit hellen Strichen von Gelb durchzogen; die Baumspitzen leuchten im Sonnenlicht. Je höher die Teile des Berges, desto grauer werden sie, bis sich ihr Grau mit der Farbe des Himmels vermengt; auf der Sonnenseite ist der Berg gelb beleuchtet, auf der vom Licht abgewandten Seite kühler; die Umrisse sind absichtlich unbestimmt gelassen, um eine Vorstellung von Atmo-

Landschaft in Pastell.

sphäre und Entfernung zu erwecken. Das Schloß ist mit hellem Rot in Halbfarbe eingetragen, während eine scharfe Linie Weiß das starke Licht bezeichnet; die Umrisse des Bauwerkes sind ebenfalls unbestimmt gelassen, aber gegen den grauen Himmel durch einen Strich Weiß ziemlich deutlich hervorgehoben. Auf den Mast und die Segelstangen im Vordergrunde fällt ein Lichtglanz, so daß sie gegen die neutrale Masse des Berges kühn hervorstechen, und die Farbe des lohgelben Segels bildet zum Hintergrunde einen Kontrast, der durch das rotgelbe Licht, das auf den näher liegenden Berg links davon fällt, noch etwas verstärkt wird. Dazu trägt auch der Widerschein des Segels im Wasser bei, sowie die Farbe des Kleides einer der Figuren, die vom Licht getroffen wird, während die übrigen sich im tiefen Schatten (Schwarzkreide) befinden.

Schnelligkeit der Pastellmanier.

All dies ist leicht mit trockener Farbe gegeben — natürlich auch mit weit größerer Schnelligkeit, als wenn die Farbe vor dem Gebrauch erst mit Wasser zurechtgemacht werden müßte. Auch ist noch der weitere Vorteil dabei, daß die Farbe, nachdem sie aufgetragen wurde, keine Änderung erleidet, wie die Wasserfarbe beim Trocknen. Ferner giebt das Einreiben mit dem Finger, wenn verständig ausgeführt, einen Effekt von Atmosphäre, wie wir ihn in einer Wasserfarbenskizze nicht erhoffen dürfen; auch die Weichheit der Umrisse, eine Folge der Natur des Materials, ist für denselben Zweck sehr günstig. Ebenso sind die Schärfe des Strichs in den Lichtstellen, und die Leichtigkeit, solche Striche über der Mittelfarbe einzutragen, Annehmlichkeiten, die sich aus der Verwendung einer trockenen, nicht flüssigen Substanz ohne weiteres ergeben, während Mannigfaltigkeit von selbst aus der Methode der Behandlung der Unterfarben

entspringt; an manchen Stellen werden diese nämlich mehr oder weniger unvermischt gelassen.

Der Vorteil, eine Masse Farbe auf einmal aufzutragen, wird ebenso schnell wie mit dem Pinsel erzielt, aber freilich mit dem festen und weichen Striche eines Buntstiftes. Aus diesen Gründen kann ich mich der Ansicht nicht entschlagen, daß für das Skizzieren im Freien Farbenstifte für Fortgeschrittene den Vorzug verdienen. Stifte erfordern freilich für raschen Gebrauch eine größere Erfahrung in Effekthervorbringung, als Wasserfarben, weil infolge des Mangels an Entschiedenheit im Zeichnen die Darstellung leicht „schmierig" und die Transparenz der ursprünglichen Mittelfarbe des Papiers durch die Übermalung mit Farben, die man hinterher nicht stehen läßt, verdunkelt wird.

Schnelligkeit der Pastellmanier.

Farbstifte für Fortgeschrittene empfehlenswert.

Für Anfänger also, die noch nicht mit Entschiedenheit zu zeichnen vermögen, ihren Weg nur tastend herausfühlen, ist der Gebrauch von Farbstiften vielleicht nicht angemessen; sie tun besser, ihre Versuche mit durchscheinenden Farben auszuführen, wobei ein Fehlgriff weniger mißlich ist, weil er sich leichter wieder gut machen läßt.

Anfänger malen besser mit Wasserfarben.





Illustrationsprobe aus „Zeichenschule" von G. Conz.

(Verlag von Otto Maier in Ravensburg.)

Fig. 44. Beispiel eines Objektes, bei dem Schatten und Lichtpartien einander gegenüber stehen.

Anhang.

Anhang.

Inhaltsverzeichnis.

Entstehung eines Aquarellbildes. Dargestellt in 6 farbigen Tafeln.

Farbenverzeichnis.

Beschreibung der gebräuchlichsten Aquarellfarben.

Anwendung der Aquarellfarben.

Allerlei praktische Winke und Kunstgriffe.

Abbildung von Malrequisiten.



I.

Die Entstehung eines Aquarellbildes

dargestellt

in

6 farbigen Tafeln

nach **O. Kubel.**

Nebst Beschreibung.

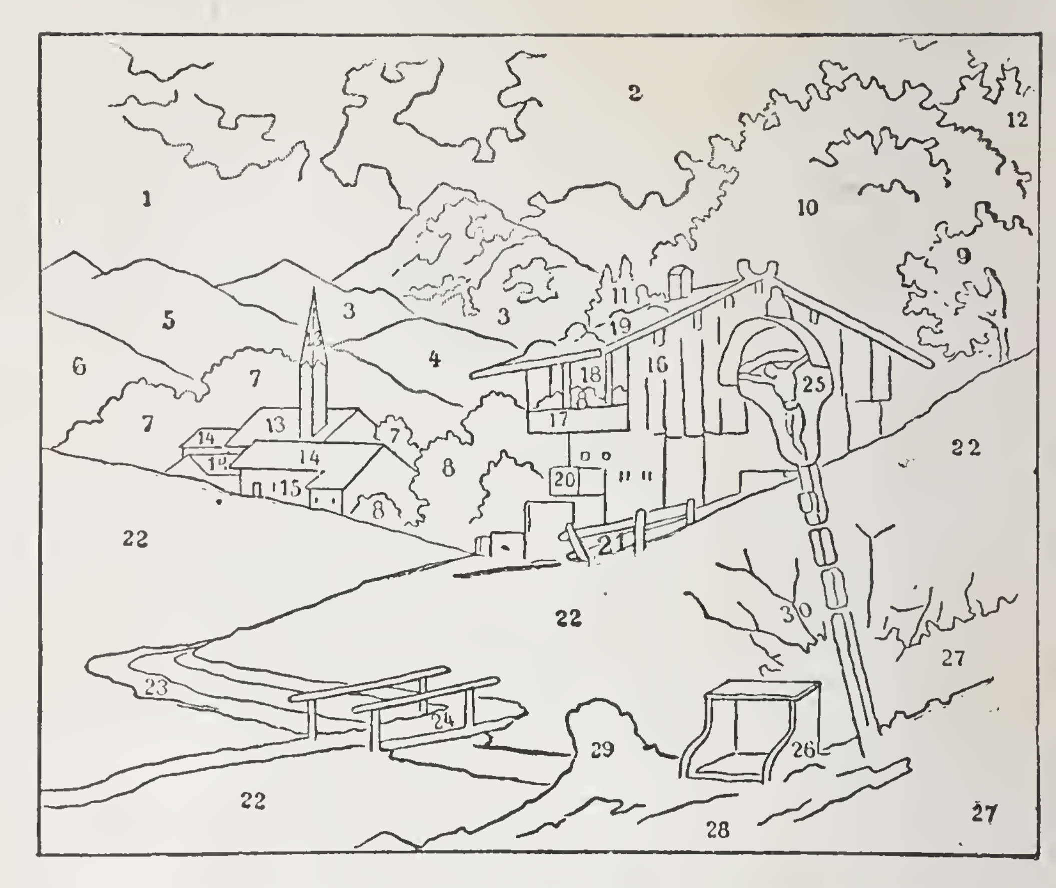


Vorbemerkung.

Um das successive Entstehen eines Aquarelles in praktischer Weise vorzuführen, mußte eine Vorlage gewählt werden, die nicht nur eine größtmöglichste Farbenzahl aufweist, sondern auch eine möglichst große Anzahl von Objekten darbietet.

Der kleine Raum, über den wir hier verfügen, machte es aber unmöglich, jene großzügig-freie, skizzenhaft-flotte Darstellung anzuwenden, deren in diesem Büchlein mit so beredten Worten gedacht ist.

Diese 6 Bildchen sollen also nicht etwa eine Vorlage oder ein Muster für die Darstellungsweise sein, sie dienen lediglich zur leichteren Verständigung dessen, was über Farbenwahl und Farbenfolge zu sagen ist.



Verzeichnis der Ziffern und Gegenstände.

1. Blauer Himmel.
2. Wolken.
3. Schneeberg.
4. 2. Vorberg.
5. 1. Vorberg.
6. Hügel.
7. Bäume bei der Kirche.
8. Bäume links des Bauernhauses.
9. Bäumchen rechts vom Haus.
10. Baumpartie hinterm Haus.

11/12. Tannen.

13. Kirchendach.
14. Hausdächer des Dorfes.
15. Wand des vorderen Hauses im Dorf.
16. Vertäfelung des Bauernhauses.
17. Veranda.
18. Hintergrund hinter der Veranda.
19. Dach des Bauernhauses.
20. Holzstoß
21. Zaun.
22. Wiesen und Matten des Vordergrundes.
23. Bach.
24. Fußweg.
25. Kruzifix.
26. Betstuhl.
27. Dunkle Graspartie beim Kreuz.
28. Erdboden beim Kreuz.
29. Baumstumpf.
30. Zweige des Gesträuches beim Kreuz.

Farbentafel.

Die notwendigsten Farben sind mit einem * versehen. Nach ihrer Haltbarkeit sind die Farben in der Farbentafel in drei Rubriken (I, II, III) angeordnet, so daß unter I die haltbarsten, unter III die am wenigsten haltbarsten Farben zusammengefaßt sind.

Weiſs:

I.	II.	III.
*Permanent-Chinesischweiß,	Permanentweiß,	Schneeweiß,
Blanc d'argent,		Zinkweiß.
Bleiweiß,		
Deckweiß,		
Kremserweiß,		

Schwarz:

I.	II.	III
Beinschwarz,	*Lampenschwarz,	*NeutraltinteNo. 1 u. 2,
Elfenbeinschwarz,	Blauschwarz,	*Payne's Grau.
Graphit,	Kernschwarz,	
Rebenschwarz,		
Tusche,		

Gelb:

I.

*Gelber Ocker,
Aureolin,
Cadmiumgelb,
mittel, dunkel, orange,
Goldocker,
*Indischgelb,
*Lichter Ocker
No. 1 und 2,
Marsgelb,
Römischer Ocker,
Ackermanns Gelb,
Neutralorgane,

II.

Cadmiumgelb,
citronengelb u. hell,
*Englischgelb, Chromgelb, hell.
Chromgelb No. 1—5,
Citronengelb,
Goldgelb,
Jaune brillant No. 1–3,
hell, dunkel, rötlich,
Königsgelb.
*Neapelgelb grünlich,
hell-gelblich, dunkel-rötlich,
Orange,
Terra di Sienna
No. 1 u. 2 hell u. dunkel,
Ultramaringelb,

III.

*Gummigutt,
Hellgelber Lack,
Dunkelgelber Lack,
Schüttgelb,
Stil de grain jaune.

Blau:

I.

Azurblau,
Coeruleum,
Himmelblau,
*Kobaltblau,
*Ultramarin, hell,
dunkel, violett,

II.

Antwerpener Blau,
Cölinblau,
Mineralblau,
Pariser Blau,
Permanentblau,
Preußischblau,

III.

Anilinviolett,
Bergblau,
Carmin, violett,
*Indigo,
Lack, violett,
Lichtblau,
Mauve,
Violett-Magenta.

Grün:

I.	II.	III.
Chromoxydgrün,	*Smaragdgrün,	Englischgrün, hell u. dunkel,
Grüne Erde,	Chromgrün, hell,	Hookers Grün I u. II,
Malachitgrün,	Chromgrün, dunkel,	Lack, hellgrün und dunkelgrün,
Ackermanns Grün,	Emeraldgrün,	Olivengrün,
	Französischgrün,	Parisergrün,
	Permanentgrün, hell und mittel,	Pflanzengrün,
	Preußischgrün,	Saftgrün,
	Schweinfurtergrün,	Scheele's Grün,
	Zinnober, hell und dunkel,	

Rot:

I.	II.	III.
*Englischrot, hell, dunkel,	*Zinnober (Vermillon) hell und dunkel,	Anilinrosa,
Braunrot,	*Krapplack, rosa,	Carmin, gebrannt,
Caput mortuum, hell, dunkel, violett, rot,	Krappcarmin,	Carmin Lack,
Drachenblut,	Krapplack, braunrot, dunkel, hell,	Crimsonlack,
Fleischocker,	*Krapppurpur,	Geraniumlack,
Goldocker, gebrannt,	Pompejanischrot,	Purpurlack,
Indischrot hell, dunkel,	Vandyckrot,	Scarletlack,
Lichter Ocker, gebr. u. halbgebr.,	Chinesischzinnober,	Saflorrot,
Lichtrot,	Orangezinnober,	Scharlachlack,
Persischrot,	Patentzinnober,	Solferino.
Pink madder,	Scharlachzinnober,	
Rose madder,	Mennige (Saturnirot),	
Türkischrot,		
Venetianischrot,		

Braun:

I.

*Sepia,
Brauner Ocker,
Dunkler Ocker,
Italien. Erde, gebr.,
Mumie,
Sepia color.,
Sepia römisch,
Terra di Sienna No. 1 (hell) gebrannt,
No. 2 (dunkel) gebr.,
Umbra, cyprische,
Umbra, cyprische, gebr.,
Braune Tinte (brown ink, flüssige Wasserfarbe.)

II.

*Madderbraun,
*Vandyckbraun,
Bister,
Casseler Braun,
Cölner Erde,
Krapplack, dunkelbraun,
Pinkbraun,

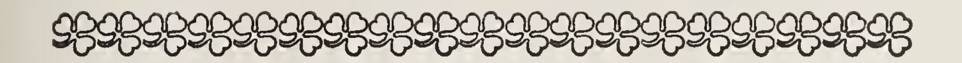
III.

Römischbraun,
Stil de grain brun,
Stil de grain vert.

Bronzen:

III.

Goldbronze I, hell,
Goldbronze II, dunkel,
Goldbronze III, grün,
Kupferbronze,
Silberbronze.



Kurzgefasste Beschreibung der gebräuchlichsten Aquarellfarben.

Chinesischweiß:

Eine deckende Farbe, die sich gut mit andern Farben mischt. Chinesischweiß verleiht den Farben eine gewisse Körperhaftigkeit. Wolken, Luft und ferne Gegenstände erhalten durch Zusatz von Weiß eine Hebung im Luftton.

Gelber oder heller Ocker:

Eine Farbe von vielseitiger Anwendung. Zur Hervorhebung von Belichtung dient sie, wenn leicht aufgetragen, vortrefflich, wie sie überhaupt allem, namentlich in Verbindung mit Indischrot, einen warmen Ton verleiht. — Mit hellem oder braunem Krapp eignet sich Lichtocker auch für Wasser, Wolken und Himmel, sowie für Felsen, Steine, Gebäude &c.

Zur Abstufung von Grün für die verschiedenen Entfernungsgrade ist Lichtocker sehr geeignet und zwar unter Beimischung von etwas Krapplack und Kobalt.

Durch seine Kontrastierung mit Blau wirkt er, wenn stark aufgetragen, vortrefflich, z. B. für Schiffsegel.

Grau wird durch leichte Beimischung von Lichtocker feiner und lustiger.

Gummigutt:

Leuchtkräftiges, durchsichtiges, reines Gelb. Seine Durchsichtigkeit läßt es gut für die zarten Tinten des Abendhimmels verwenden. Vermischt mit Indigo und mit Zusatz von Schwarz gibt es Oliv.

Durch Vermischung mit Grün, unter Zusatz von Kobalt oder Indigo, bringt Gummigutt zahllose Variationen hervor und eignet sich deshalb besonders für die Vegetation. Seine Durchsichtigkeit macht es namentlich auch als Lasurfarbe geeignet, die durch Zusatz von wenig Rot im Ton erwärmt werden kann.

Indischgelb:

Intensives, leuchtendes Gelb von großer Dauerhaftigkeit. Seine Stärke macht es weniger geeignet zur Beimischung für Wolken, eher zum lichten Abendhimmel. Auch für den Vordergrund ist Indischgelb, vermischt mit gebrannter Sienna und Indigo, sehr anwendbar durch die Tiefe und Kraft dieser Mischung, besonders bei Bäumen und dunklen Partien.

Mit braunem Krapp vermischt, unter Zusatz von etwas Indigo, werden mit Indischgelb tiefe, warme Töne erzielt; besonders für tiefe Schattenpartien zwischen Steinen, Klüften &c verwendbar.

Neutralorange:

Eine Mischfarbe aus Gelbocker und Madderbraun, sehr leuchtend. Mit Rosakrapp gibt sie warme Töne; stark mit Kobalt gemischt graugrüne Töne für waldige Fernen.

Dient vortrefflich zur Hervorhebung belichteter Flächen.

Neapelgelb:

Ein weiches Gelb, dessen Körperhaftigkeit ein dickes Auftragen gestattet, wobei es seine Reinheit bewahrt. Mit Rosakrapp gemischt gibt es zarte und helle Lichttöne; mit Kobalt gemischt ein zartes, angenehmes Grau, das sich namentlich zur Mitverwendung bei Nebelwolken und Dunst eignet, weniger für die ganze Nebelmasse, als zur Nuancierung derselben.

Helles Kadmium:

Sehr intensiv und leuchtend, zur Mischung geeignet. Sein helles Licht macht es bei Sonnenuntergängen verwendbar. Mit Blau vermischt erhält man ein schönes Grün, mit Rot vermischt Orange.

Rosakrapplack:

Durchsichtig zartes Rot, das mit Erfolg sowohl bei Lufttönen aller Art gebraucht wird, wie überall, wo zarte Rosatöne beigemischt werden sollen.

Englischrot:

Für Architektur geeignete Farbe, die mit Blau (Ultramarin) gemischt ein duftiges, zartes Grau ergibt, das sich für Wolken u. s. w. eignet.

Ferngrün und Mittelgrundgrün erhält man aus Englischrot mit Gelbocker und Ultramarin.

Indischrot:

Ein tiefes, schweres Rot. Gibt gemischt mit Indigo und Kobalt ein entschiedenes Grau für Landschaft, namentlich neutrale Ferntöne, Gebirge, schwere Wolken ꝛc. Mit Neutraltinte für Architektur, Dächer u. dergl. geeignete Töne.

Purpurkrapp:

Ein feines, schon etwas ins Blaue neigendes Rot, das mit Kobalt oder Schwarz (mit etwas Gelb) vermischt ein gutes Grau für Landschaften ergibt.

Zinnober (Vermillon):

Ein intensives Scharlach, das in puro nur angewendet wird, wenn z. B. in Landschaften Figuren, Ziegelwerke, stark hervorgehoben werden sollen.

Mit Indischgelb, gebrannter Sienna, rosa Lack vermischt gibt es schöne Nuancen von Rot z. B. für Sonnenuntergang. Mit Kobalt ein schönes Grau.

Umbra:

Wird gerne gebraucht für Felsen, Straßen u. dergl. Mit Kobalt gemischt gibt es ein feines Grau, das durch die Beimischung von Rosakrapp eine angenehme Ruhe bekommt. Auch zu Schatten eignet es sich unter Mischung mit Kobalt und braunem Krapp.

Vandyckbraun:

Ein tiefes, feines Braun, das mit Gummigutt vermischt warme leichte Töne ergibt. Mit Kobalt und Rosakrapp gemischt erhält man ein schönes Grau für Mauerwerk u. dergl.

Sepia:

Ein tiefes, fast schwarzes Braun, für welches auch das oben Gesagte gilt.

Gebrannte Sienna:

Für Mauerwerk, Häuser, Straßen u. dergl. sehr verwendbar; namentlich in Vermischung mit Rosakrapplack, Indigo oder Kobalt. Mit Schwarz vermischt erhält es große Tiefe. Bei Blättern und Gras gibt es den hellen grünen Tönen Wärme.

Terra di Sienna:

Ein gebrochenes Gelb, das sich seiner breiigen Art wegen nicht leicht verwaschen läßt. Als Lasurfarbe dient es bei Bäumen und Gras.

Madderbraun (Krapp):

Für tiefe Töne des Vordergrundes. Mit Blau und etwas Ocker gemischt ergibt es graue Wolkentöne.

Pinkbraun:

Bräunlich grüne Farbe, die sich besonders zum Mischen für grüne Vordergrundtöne eignet. Mit Ultramarin und Blauschwarz gemischt eignet es sich für Nadelholz. Mit Indigo und Gummigutt gibt Pinkbraun herbstliche Laubtöne.

Brauner Krapp:

Kräftiges, aber weiches, tiefes Rotbraun, das mit Blau gemischt zarte Töne für Gewölke und ferne Berge ergibt. Aber auch tiefe Schatten sind damit zu erzielen.

Kobalt:

Ein sehr gleichmäßiges, reines, sanftes, ruhiges Blau. Eignet sich für Himmel, Wasser und Fernen; für letztere namentlich auch durch Mischung mit Chinesischweiß z. B. für entfernte Berge. Zur Schattierung von Grau, um ihm durch Kontrast mehr Ton und Kraft zu geben, ist Kobalt sehr geeignet.

Durch Beimischung von Terra di Sienna lassen sich schöne Tinten für bewegte See erzielen, wobei noch etwas brauner Lack zur Abschwächung des leicht zu kräftig werdenden Grün dient.

Indigo:

Ein tiefes, dunkles Blau, nahezu Schwarz. Dünn aufgetragen ist es sehr ruhig und weich; gemischt mit Gummigutt und gebrannter Sienna gibt Indigo ein gutes Grün, namentlich für Vordergründe. Indigo ist auch für tiefdunkle Wolken brauchbar und wird bei Häusern ebenfalls gerne verwendet. Für Vordergründe ist es zur Schattierung sehr geeignet.

Ultramarin:

Ein leuchtendes Blau, tiefer als Kobalt. Es wird verwendet, wo Kobalt in Bezug auf Tiefe nicht ausreicht. Gemischt mit Gelb gibt es ein schönes, lebhaftes Grün, mit Rot gemischt ein zartes Grau.

Preußischblau:

Eine lebhafte, dünne, sehr ausgiebige Farbe mit leichtem Stich ins Grüne. Grün wird durch Preußischblau belebt. Die verschiedenen Färbungen des bewegten Wassers erhalten durch Mitbenützung von Preußischblau Belebung und den Charakter der Durchsichtigkeit und Flüssigkeit.

Smaragdgrün:

Ein helles, glänzendes, etwas blaues Grün. Dieses lebhafte Grün wird gerne in hellen, sonnigen Rasen oder Gebüschpartien verwendet, als Kontrast zu dem sonstigen Grün der Landschaft, häufig mit etwas Indischgelb gemischt, zur Erzielung eines wärmeren Tones. Mit Kobalt gemischt erhält man blaugrüne Effekttöne für Wasser.

Chromoxyd:

Matthelles, aber kräftiges Grün, das gemischt mit Indischgelb oder Gummigutt ein sonniges Grün für hell beleuchtete Bäume gibt. Mit Indigo gemischt erhält man Töne für Nadelwald.

Neutraltinte:

Ein Grauschwarz mit blauer Tinte, das vielfach beim Schattieren gute Dienste leistet und die Farben als Schattenton beigemischt, verdunkelt.

Schwarz (Lampenschwarz):

Ein tiefes Schwarz. Durch Mischung von Gelb erhält man alle möglichen Töne in Braun, mit Ultramarin und Rosakrapp gemischt weiche, graue Wolkentöne.

Paynes Grau:

Ein feines Grau, das gerne zum Unterlegen des Schattens benützt wird und auch für nasse graue Wolken- und Regentöne dient. Grau wird man übrigens ebensogut selbst mischen, schon der vielen Nuancierungen wegen.

Braune Tinte:

Eine flüssige Wasserfarbe in Fläschchen, wie man auch flüssige Tusche rc. hat.

Indelible brown ink ist z. B. eine unauslöschliche, braune Tinte. Dient vortrefflich zur Anbringung leichter Umrisse und erleichtert die Hervorhebung einzelner Partien des Bildes.



Einige Mischungen.

Grau:

Vandyckbraun mit Kobalt und Rosakrapp.
Kobalt (Ultramarin) und Englischrot.
Indigo und Englischrot. (Grünliches Grau).
Indigo mit Madderbraun und Indischgelb.

Violett:

Ultramarin und Rosakrapp.
Kobalt und Purpurkrapp.

Orange:

Kadmium oder Indischgelb mit Rot.

Grün:

Die Grundfarben hierfür sind Blau und Gelb.

Zusatz von Rot macht das Grün wärmer, von Gelb heller von Blau feiner und namentlich für die Darstellung von entferntem Grün geeignet.

Grün für die Ferne:
Kobalt — Englischrot — Ocker.

Grün für Mittelgrund:
Ultramarin — Englischrot — Ocker.

Grün für Vordergrund:
Indigo — Gummigutt — gebr. Sienna.

Saftgrün (Herbstgrün):

Indigo mit Gummigutt und etwas Rot.

Oliv:

Indigo — Gummigutt — Schwarz.

Kurze Winke

zur

Anwendung der Aquarellfarben.

Mit nachfolgender Zusammenstellung sollen dem Neuling gewisse Anhaltspunkte zu seinen ersten Versuchen gegeben werden. Es soll verhütet werden, daß der auf sich selbst angewiesene Lernende erlahmt, wenn sich ihm die ersten Schwierigkeiten entgegenstellen. Diese bleiben nie aus, sobald er an die praktische Ausführung herantritt, ohne Kenntnisse von den Mischungsverhältnissen zu haben.

Es sollen diese kurzen Angaben also zeigen, wie die Farben für spezielle Fälle behufs Mischung gewählt werden können, sie sollen aber nicht als „Rezepte" von allgemeiner Gültigkeit betrachtet werden wie diese Zusammenstellung überhaupt nicht in der Absicht eine „Rezeptsammlung" zu bilden verfaßt wurde.

Es werden also diese kurzen Angaben den Lernenden in den Stand setzen, seine Studien mit einem gewissen befriedigenden Erfolge zu beginnen; bald wird er dann durch eigene Versuche unter Anwendung nebenwertiger Farben oder anderer Mischungen, deren Zahl ja Legion ist, in dieses große Gebiet eindringen und Übung darin erlangen, seine Farben aus eigener Erfahrung und nach eigenem Geschmacke zu mischen.

Luft und Wolken.

Klarer Himmel:	Kobalt.
Tiefblauer Himmel:	Ultramarin.
Sanftblauer Himmel:	Coelinblau. Kobalt mit Weiß.
Abendhimmel: (resp. Morgenhimmel)	Für den Horizont: Gelber Ocker allein oder mit Rosakrapp. Für den Übergang zum blauen Himmel: Rosakrapp, gelber Ocker mit Rosakrapp, auch Neapelgelb mit Rosakrapp.
Grauer Himmel:	Kobalt mit Schwarz oder Sepia. Ultramarin mit Neutraltinte. Paynes Grau.
Neblige Luft:	Kobalt mit Rosakrapp und Neapelgelb.

Wolken bei hellem Wetter: Helles Weiß wird ausgespart.

Graue Wolken: Mischung von Kobalt mit Rosakrapp und gelbem Ocker oder brauner Krapp mit Kobalt.

Rötlichgraue Wolken: Englischrot = Rosakrapp = Kobalt· Oder Indischrot = Indigo.

Gewitter- u. Regenwolken: Ultramarin und Schwarz.
Indigo und Neutraltinte.
Paynes Grau,
Indigo und Englischrot.

Abendwolken, dunkle: Kobalt und Rosakrapp oder Indischrot.

Abendwolken, hellrote: Kobalt und Indischrot.
Kobalt und Purpurkrapp.

Abendwolken, hellgelbe: Kadmium oder Gummigutt.
Indischgelb und Rosakrapp.

Dampf, Nebel: Auswaschen mit Schwämmchen und darüber etwas Chinesischweiß.

Rauch: Kobalt mit Schwarz und wenig Weiß.

Schnee: Das absolute Weiß darf nie vorherrschen. In der Hauptsache ist es mit einem blassen Ton zu versehen, der sich nach der Beleuchtung richtet (Heller Rosakrapp, gelber Ocker, Kobalt, Neutraltinte).

Schattierte Schneeflächen: Je nach Beleuchtung Neutraltinte, Kobalt mit Sepia 2c.

Wasser.

Ruhiges, stehendes Wasser ist in der Regel von der Farbe der Luft abhängig.

See.

Blaue See, helles Wetter:	Kobalt mit Rosakrapp. Kobalt mit Weiß (sparsam!)
Halbhelles Wetter:	Kobalt mit Indischrot.
Trübes Wetter:	Kobalt mit etwas Indigo und etwas Sepia, oder auch Madderbraun.
Meergrüne See:	Kobalt mit Sienna oder Gelber Ocker

Stürmische See.

Stürmische See:	Sienna und Sepia mit Kobalt oder Indigo.
Wellenschaum:	Chinesischweiß. Auch durch rauhes Ausradieren

Fluss oder Teich.

Bläuliches Wasser:	Kobalt mit Grau
Schmutziges, gelbliches Wasser	Kobalt mit Madderbraun und gelbem Ocker.
Graues, farbloses Wasser:	Kobalt mit Sienna.
Grünliches Wasser:	Kobalt mit Gummigutt und etwas Umbra.

Ufer.

Ufer: Heller Ocker für sich oder auch mit Braun oder sogar mit Rot.

Heller Ocker mit Indischrot und Zusatz von Indigo.

Uferfelsen.

Klippen und grosse Steine: Indigo mit Englischrot od. Rosakrapp, Kobalt mit Englischrot.

Schiffe.

Rumpf: Neutraltinte allein oder mit Braun oder Rot.

Segel, hell: Heller Ocker allein oder mit Grau oder Neutraltinte.

Segel, dunkel: Indigo mit gebr. Sienna und Braun.

Berge.

ferne blaue Berge: a) Kobalt allein oder mit Indischrot lasiert, oder auch mit Terra di Sienna und Rosakrapp.

b) Kobalt mit Chinesischweiß.

Berge in mittlerer ferne: Mischung wie oben a), das Blau aber gedämpfter, Indigo mit Rosakrapp oder oder Purpurkrapp.

Belichtete Stellen bei Felsengebirgen mit Neutralorange oder Neapelgelb.

Berge mit duftigem, fernem Grün: Kobalt mit Ocker.

Tiefere Töne: Ultramarin mit gelbem Ocker. (Auch Indigo, aber nur für ganz tiefe Töne.)

Graugrüne Berge: Kobalt mit Terra di Sienna und Rosakrapp, ev. mit etwas Weiß.

Gebirgsketten: Untermalung (leicht) mit Madderbraun und gelbem Ocker. Darüber die blauen Töne (Kobalt und Rosakrapp) oder die Lichttöne, (gelber Ocker oder Neutralorange), je nach Beleuchtung.

Felsen; graues Gestein: Kobalt mit Indischrot oder Sepia, Kobalt mit Rosakrapp od. Englischrot,

Paynes Grau mit Rosakrapp.

Tiefere Töne: Indigo allein oder mit Gummigutt oder Ocker.

Schattentöne: Sepia mit Neutraltinte.

Wege.

Strassen und Wege: Gelber Ocker für sich.
Gelber Ocker mit Braun oder auch mit Rot;

Indischgelb oder Indischrot mit Neutraltinte;

Neutralorange mit Kobalt od. Neutraltinte oder Schwarz.

Vegetation.

Grün wird vertieft durch Lasur mit Schwarz.

Gemildert wird Grün durch Lasur mit Sepia.

Mit Smaragdgrün lasiert erfährt Grün eine erhebliche Verfeinerung.

Sonnenbeleuchtetes Grün ist mehr Gelblichgrün, mit Übergängen in Bläulichgrün.

Grün im Schatten ist eher Graugrün.

Bei entferntem Grün wiegt Blau vor.

Scharfe Schatten (Drucker) macht man mit Pinkbraun oder Vandyckbraun mit Indigo.

Helles, frisches Grün: (Frühlingsgrün)	Smaragdgrün und Gummigutt oder Indischgelb.
Herbstliches Grün:	Saftgrün. Ultramarin und Indischgelb. Ultramarin und Indischgelb und gebr. Sienna.
Laubwerk im Vordergrund:	Indigo mit Gummigutt od. Indischgelb. Ultramarin mit gelbem Ocker. Hell und sonnig: Ultramarin mit Indischgelb und Vandyckbraun.
Laubwerk im Mittelgrund:	(Helle Partien.) Preußischblau oder Kobalt mit gebr. Sienna. (Schattenpartien.) Indigo mit Braun.

Laubwerk im Hintergrund:	Paynes Grau mit Indischgelb oder gelbem Ocker. Neutraltinte und Gummigutt mit Ultramarin, Indigo und Sepia und gelber Ocker.
Gebüsch und Hecken:	Chromoxyd — Gummigutt — Indigo. Madderbraun oder Oliv mit gebr. Sienna.
Nadelholz:	Indigo mit Englischrot und gelbem Ocker. Ultramarin und Pinkbraun. Indigo mit Indischgelb und gebr. Sienna oder auch Vandyckbraun.
Wald in der Ferne:	Kobalt mit Madderbraun und gelbem Ocker. Kobalt mit Neutralorange.
Stämme und Äste:	Gebr. Sienna — Kobalt — Rosakrapp. Sepia oder Vandyckbraun mit Kobalt. Sepia mit Neutraltinte oder Madderbraun. Paynes Grau mit Sepia.
Wiesen:	(Sonnig.) Smaragdgrün mit Gummigutt. Chromoxyd mit Gummigutt und etwas Kobalt. Smaragdgrün mit gelbem Ocker und gebr. Sienna. (Schatten.) Gummigutt mit Sepia und Kobalt, oder mit Indigo, wenn dunkler erwünscht.

Architektur, Gebäude.

Alte Mauern: Vandyckbraun mit Kobalt u. Rosakrapp.
Sepia mit Indigo und gelbem Ocker
Gelber Ocker mit Kobalt und gebr. Sienna unter etwas Zusatz von Weiß.
Paynes Grau mit gelbem Ocker.

Hellbeschienene Mauern: Englischrot mit Ocker.

Ziegel, Backsteine: (Hell.) Gebr. Sienna für sich oder mit Indischgelb oder Zinnober.
(Schatten.) Indigo und Vandyckbraun

Balken, Bretterwände, Zäune: Sepia allein oder mit Indigo.
Vandyckbraun mit Indigo.
Neutraltinte.
Paynes Grau mit Ocker oder Rot.

Schieferdächer: Schwarz mit Blau.
Indigo oder Kobalt mit Braun.

Glasfenster: Grau mit Neutraltinte schattiert.

Schattierung: Grau, Kobalt und Braun.
Sepia mit Kobalt und Rosakrapp.

Drucker und Linien in Architekturen: Indigo mit Braun.



Allerlei praktische Ratschläge und Kunstgriffe

in Merksätzen.

Flächen in gleichmässigen Tönen.

Will man eine Fläche in einem gleichmäßigen Ton anlegen, so mischt man die betr. Farbe in reichlicher Menge auf der Palette. Das Papier wird etwas geneigt, so daß die sehr naß aufzutragende Farbe nach unten fließt. Großer Pinsel. Die Farbe ist fleißig umzurühren, weil sich, zumal bei Mischungen, leicht ein Teil der Farben zu Boden setzt.

Flächen in verlaufenden Tönen.

Wie vorher. Nach der verlaufenden Seite zu ist die Farbe durch Wasserzusatz direkt auf dem Papier zu verdünnen. Wo sich der Ton ganz verlieren soll, ist die Farbe mit ausgedrücktem oder auf Fließpapier ausgestrichenem Pinsel ganz aufzusaugen.

Ausgleichen ungleicher Flächen.

Ungleiche Flächen kann man ausgleichen, indem man dunklere Stellen mit dem nassen Pinsel leicht überwäscht, hellere Stellen und Flecken mit der entsprechenden Farbe mit halbtrockenem Pinsel übergeht.

Auswaschen einzelner Stellen.

Obgleich, wie auf Seite 35 betont ist, jedes zaghafte Umkorrigieren unterbleiben sollte, kann doch der Fall vorkommen, daß man eine durchaus fehlerhafte, störende Stelle der Skizze wieder entfernen möchte. Es geschieht dies am zweckmäßigsten indem man diese Stelle mit einem nicht zu weichen, nassen Pinsel (am besten ist ein alter Pinsel, an dem schon die Spitze abgemalt ist) wäscht, dann mit Fließpapier das Wasser aufsaugt. Dies ist event. mehrmals zu wiederholen. Soll eine scharf abgegrenzte Stelle ausgewaschen werden, kann man auch ein Stück in der Göße des Flecks aus starkem, gutem Papier ausschneiden, das Papier mit dem Ausschnitt auf die betreffende Stelle drücken, mit nicht sehr nassem Schwamm darüber waschen und dann mit Fließpapier aufsaugen. (Der Schwamm muß soweit ausgedrückt sein, daß kein Wasser unter das aufgelegte Papier laufen kann.)

Auskratzen oder Schaben.

Viele Aquarellisten erzielen gute Wirkungen durch stellenweises leichtes Hinwegkratzen oder Schaben mit scharfem Messer über einem dunkleren (gut getrocknetem) Ton, so daß kleine Teilchen des weißen Papiers wieder sichtbar werden. Man kann dadurch oft ein flimmerndes helles Licht z. B. den flimmernden Glanz auf bewegtem Wasser, flimmerndes Licht auf Baumschlag in der Sonne, auf hellem Erdboden oder Stein ꝛc., gut erreichen. Nur muß dies zu allerletzt und sehr vorsichtig angewendet werden.

Nass malen, halbtrocken malen.

Mit nassem Pinsel muß man vor allem alle größeren Flächen malen. — Ein naß hingesetzter Ton trocknet klarer und gleichmäßiger als ein mit halbtrockenem Pinsel gemalter und bekommt an den Grenzen scharf abgesetzte, meist ein wenig dunklere Ränder (Wasserränder). Darum malt man mit nassem Pinsel Töne, die klar und scharf abgegrenzt dastehen, mit halbtrockenem Pinsel dagegen Töne, die weicher sind und keine scharf abgegrenzten Ränder haben wollen.

Trocken malen.

Mit fast trockenem, auf Fließpapier ausgestrichenem Pinsel kann man sehr brauchbare Effekte erzielen, indem man über das meist etwas rauhe (gekörnte) Aquarellpapier leicht hinwegstreicht, so daß der Ton nur auf den erhabenen Stellen des Papierkornes haftet, die tieferen Stellen dagegen hell läßt Dadurch erhält man einen körnigen Ton, der sich gut anwenden läßt z. B. bei Behandlung von rauhem Stein, Erdboden, oder auch bei den gegen die helle Luft sich leicht auflösenden Baumschlag-Partien 2c.

Papiernässen.

Nach Fertigstellung der Zeichnung, vor Beginn des Malens empfiehlt es sich, das Papier mit einem weichen, nassen Schwamm vorsichtig zu überfahren. Das Papier wird dann leicht und gleichmäßig Farbe annehmen, was, zumal nach häufiger Anwendung des Radiergummis bei Herstellung der Zeichnung, nicht immer der Fall ist. Man beginnt dann mit dem Malen, solange das Papier noch feucht ist und bekommt dadurch eine weiche, flüssige Anlage.

Licht und Schatten.

Es empfiehlt sich, Lichtpartien, deren Töne meist farbig und leuchtend sind, möglichst naß und bestimmt aufzutragen. Eine naß aufgetragene Farbe leuchtet mehr, trocknet klar, und meist ein wenig heller auf. In Schattenpartien, deren einzelne Farben und Tonabstufungen sich in der Regel nicht so scharf und klar von einander trennen, kann man mit weniger nassem Pinsel malen, um mehr Weichheit zu erzielen.

Duftiger, schleierhafter Ton in der Ferne.

Vor allem ist zu raten, daß man die duftigen, lichten Partien der Ferne und des Himmels gleich zu Anfang anlegt und zwar in leichten, flüssig gemalten Tönen und ohne auf kleine Einzelheiten einzugehen, welche dann die Ferne zu nahe rücken würden. Einem mit sehr scharfen Augen Begabten fällt das letztere besonders schwer; deshalb empfiehlt es sich, ab und zu die Augen halb zuzudrücken, da man so die Gegenstände leichter nur als Farbflecken sieht und sich nicht so leicht in Einzelheiten verliert.

Die zwischen dem Beschauer und der Ferne liegende größere Luftschicht gibt den dunkleren Partien der Ferne einen leichten bläulichen Schleier. Um den Duft wiederzugeben, empfiehlt es sich, mit den bläulich grauen Tönen des Himmels oder der Wolken zugleich diejenigen Stellen der Ferne anzulegen, die nicht hell leuchtend erscheinen. (Helle Farben werden in der Ferne nicht so stark verändert). Man läßt die betr. Farben bei Anlage des Himmels dann gleich in die Ferne hineinfließen.

Ein Fehler, den faßt jeder Anfänger macht, ist, ferne Partien und Gegenstände zu groß zu zeichnen, wodurch dieselben dann auch wieder zu nahe gerückt erscheinen. Man vergleiche oder messe immer sorgfältig die Höhe der fernen Partien an Gegenständen des Vordergrundes.

Bemerkt man bei Anlage des Vorder- und Mittelgrundes, daß die Ferne zu schwer in Farbe und Tonstärke geworden ist und sich vom Vordergrund nicht genügend trennt, kann man sich helfen durch leichtes Überwaschen mit dem Pinsel oder durch vorsichtiges Lasieren mit ganz dünnem Weiß, dem man auch etwas Kobaltblau, oder, wenn die Ferne violette Töne hat, noch ganz wenig Rot beimischt.

Wasser.

Im Wasser auftretende Streifen, Wechsel in Ton und Farbe, sind in der Regel horizontal. Man erreicht deshalb die Wirkung des Wasserspiegels am sichersten durch horizontale Behandlung. Spiegelungen des Himmels oder am Ufer befindlicher Gegenstände, sind in der Regel ein wenig dunkler. Wird nach dem Vordergrund zu der Grund des Wassers sichtbar, so gehen die Spiegelungen allmählich mehr in die Farbe des Grundes über.

Lasieren.

Lasieren nennt man das Übermalen mit einem durchsichtigen Ton, so daß das darunterliegende nicht zugedeckt ist, sondern noch durchscheint.

Ein schon vorhandener, zu überlasierender Ton muß gut getrocknet sein, da sonst beim Lasieren Flecken entstehen; außerdem soll das Lasieren flott und schnell geschehen, um die untermalten Töne nicht

zu stark zu erweichen und stellenweise mit wegzuwaschen. Durch Überlasieren lassen sich schon vorhandene Töne in der verschiedensten Weise verändern und abstimmen.

Der durch Lasieren einer Farbe über eine andere erzielte Ton hat oft mehr Leuchtkraft als ein aus den gleichen Farben zusammengemischter Ton. Z. B. lassen sich sehr leuchtend frische grüne Töne (für Frühlingslandschaften) oder leuchtend rote Töne (Stoffe) durch Untermalen eines farbigen, nicht zu dunklen Gelb (Cadmium, Chromgelb, Indischgelb) und darüber Lasieren von Blau resp. Rot, erreichen.

Untermalen.

Im allgemeinen soll man sich bemühen, eine Farbe womöglich sofort richtig zu treffen, doch hat eine Untermalung in manchen Fällen Vorteile z. B. beim Anlegen einer größeren, im Ton wechselnden Fläche, etwa eines klaren Himmels, der am Horizont gelblich, weiter nach oben ins Hellblaue, noch höher hinauf dunkler ins Violette übergeht. Man unterlegt denselben vom Horizont an nach oben verlaufend mit einem rötlichen Ton (Krapp, Karmin). Dann lasiert man das Ganze mit Kobalt und läßt nur den Ton nach dem Horizont zu etwas heller werden. Auf diese Weise ist leichter die für einen solchen Himmel nötige Klarheit und Gleichmäßigkeit zu erreichen, als durch Wechseln der Farbe während des Malens.

Auch ist bei lichten, sonnigen Landschaften gleich zu Anfang ein Untermalen mit leichtem, farbigem Gelb (Cadmium) zu empfehlen, das man nur unter den duftig bläulichen Tönen der Ferne wegläßt.

Die Erfahrung ergibt dann mit der Zeit noch manche vorteilhafte Anwendung der Technik des Untermalens und Lasierens.

Drucker.

Man sei von Anfang an sehr sparsam mit dem Anbringen von Einzelheiten, z. B. in Baumschlag und dergl., und bemühe sich, jeden Gegenstand und jede Stelle der Landschaft nur als Fleck zu betrachten, der durch seine Farbe, Tonstärke, seine richtige Stellung und Abgrenzung im Bild zu wirken hat.

Das Erkennen des richtigen Ton- und Farben-Wertes wird erleichtert, indem man ab und zu die Augen halb schließt (blinzelt),

weil dadurch die Einzelheiten etwas verschwinden und alles mehr flächig erscheint. Man male zuerst das Ganze in dieser Weise fertig und spare alle Einzelheiten, die zur farbigen Gesamtwirkung nicht unbedingt gehören, bis zu allerletzt auf. Man wird dann immer finden, daß zur gänzlichen Fertigstellung nur noch sehr wenig gehört, meist nur Hervorheben einzelner Stellen, zumal des Vordergrundes, durch Anbringen einiger kräftiger, dunkler Striche oder sog. „Drucker," die aber auch möglichst sparsam anzubringen sind. Je einfacher die Mittel, um so vornehmer und künstlerischer ist die Wirkung.

Lichter aufsetzen.

Im allgemeinen wirkt eine hell ausgesparte Stelle frischer, als ein mit weißer Farbe aufgesetztes Licht, doch ist es oft eine große Ersparnis an Zeit und Mühe und ermöglicht ein flotteres Malen, wenn man dunkle Flächen ohne Rücksicht auf die überscheinende kleinere helle Stelle, etwa helle Zweige 2c., fertig malt und die hellen Stellen dann mit Deckfarbe bestimmt und frisch aufsetzt. Doch soll dies auch erst geschehen, wenn alles Andere fertig und in Ton und Farbe gut zusammengestimmt ist. Da die Deckfarbe beim Auftrocknen etwas heller wird, muß die gewünschte Farbe dunkler gemischt werden.

Löschpapier.

Man soll beim Aquarellieren stets gutes, nicht faserndes Löschpapier (Filtrierpapier) zur Hand haben. Vor allem ist dasselbe nötig zum Ausstreichen des zu stark gefüllten Pinsels, da man nicht mit ganz nassem Pinsel malen kann, auch den gut ausgestrichenen Pinsel oft braucht, um überschüssige Farbe vom Papier zu entfernen.

Auch zum Erweichen der zu hart gewordenen Farben im Malkasten kann das Löschpapier gut verwendet werden. Man legt ein Stück Löschpapier zur Größe des Malkastens zusammen, taucht es in Wasser, läßt es abtropfen, legt es in den Kasten auf die Farben und schließt den Kasten gut. In 3—4 Stunden sind die zu hart gewesenen Farben wieder brauchbar. (Verwendung des Löschpapiers beim Auswaschen einzelner fehlerhafter Stellen siehe oben).

Wolken.

Die Wolken nehmen, je näher sie dem Horizonte sind, um so mehr die Form horizontaler Streifen an. Von der Sonne beschienene Wolken zeigen ganz bestimmte, aber trotzdem sehr weiche Modellierung, die durch Herauswaschen der Lichter und Einsetzen der dunkleren Partien in das etwas angefeuchtete Papier gut zu erreichen ist. Zur Erzielung des sehr weichen, luftigen Farbentons nehme man nur ganz wenig Weiß in die Farben, denn hier wirkt das Aufsetzen der Lichter mit Weiß zu schwer.



Register.

Seite

Abendbeleuchtung 47
Abendstimmung 18
Abwechslung und Mannigfaltigkeit in der Farbe 54
Anlage eines Bildes . . . 24 62 72
Architektur 59 93
Atmosphäre 14 17
Auffassung, richtige 1
Auftragung der Farben . . 36 37
Ausgleichen ungleicher Flächen . 94
Auskratzen oder Schaben . . . 95
Auswaschen einzelner Stellen . . 95
Bäume 3 56 57 91 92
Baumformen 57 58
Beginn der Arbeit 23 24
Beleuchtung 14
Berge 89 90
Beschränkte Anzahl von Farben 26 33
Blätter 57 58
Blau in der Ferne 15
Bleistiftzeichnung 23 42
Breite der Darstellung . . . 54 56
Brillanz des Lichtes 21
Dächer 93
Darstellungskraft 8 44
Dichtigkeit der Atmosphäre . . 16
Drucker 98
Duft 96
Dunkle Stellen 40
Dunst 16
Effekt 4 21 38 39
Einheitlichkeit 61
Eintönigkeit 54 55
Entfernung 17
Entfernung vom Auge 7
Entgegengesetzte Farben . . . 45 46
Enthaltsamkeit in Farben . . . 26
Entstehen eines Aquarellbildes . 72
Erfahrung 39
Erinnerungsfarben 15

Seite

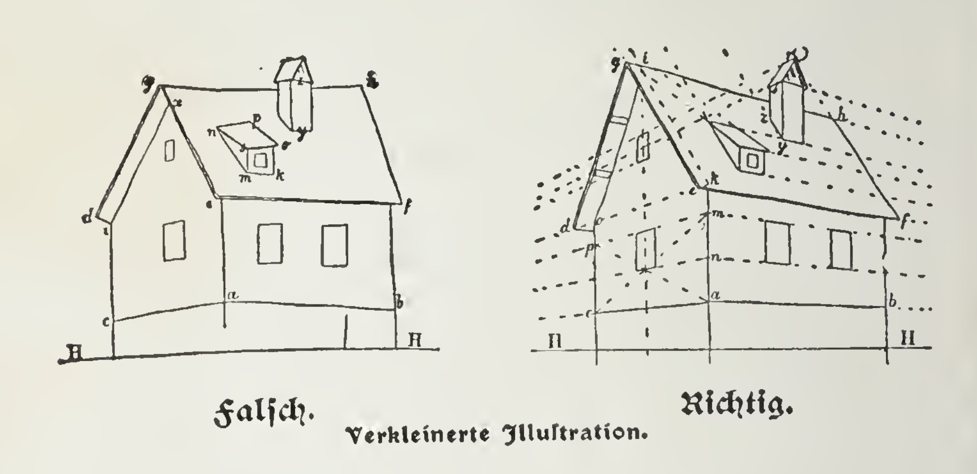
Erster Anhang 24
Farben 12 73 77
Farben. Erklärung der gebräuchlichsten Sorten 79
Farbendrucke in 3 Farben . . . 30
Farbeneffekte 49 61
Farbeneffekte angenehm und unangenehm 51
Farbenunterschiede 2
Farbenverständnis 4 15
Farbenverzeichnis 73
Farbenwechsel 20
Farbstoffe und deren Verschiedenheit 60
Feilung 7
Ferne 15
Feuchten des Papieres . . . 96
Flächen in gleichmäßigen Tönen . 94
Flächen in verlaufenden Tönen . 94
Flüsse 88
Format 11
Frische in der Darstellung . . 26 27
Gebäude 59 93
Gebirge 90
Gebüsch 92
Gestein 90
Glanz des Lichtes 5
Grau 84
Gröbere Arbeit 7
Grün 84
Grün sparsam verwenden . . . 51
Grundierung 24 25
Grundton eines Bildes 52
Halblichter 52
Halbtrocken Malen 95
Harmonie 52
Harmonie in der Farbenverteilung 52
Häuser 93
Himmel 32 86
Hintergrund . . 24 29 41 45 60
Kolorieren nach dem Gedächtnis . 38

Seite
Kontrast 2 44 45 52
Kontrastierende Farben 45
Kopieren von Gemälden . . . 1
Korrigieren 35
Kraft im Ausdruck 8
Kulissenmalerei 5 6
Kunstgriffe 94
Künstlerisches Sehen . . . 4 15
Landschaften 4
Lasieren 97
Laubwerk 91
Licht 21
Lichteffekte 41 45 61
Lichteinfluß auf die Naturfarben 17 19 46 48
Lichter Aufsetzen 99
Lichter, gebrochene 56
Lichtstrahlen 19
Licht und Schatten 35 45 46 48 49 96
Löschpapier 99
Luft 16 86
Luft (Dichtigkeit derselben) . 20 96
Luftperspektive 23
Mannigfaltigkeit und Abwechslung in der Farbe 54
Materialien zum Skizzieren in Aquarell 11 12
Mauern 93
Mischungen: Grau, Violett, Orange Grün 2c. 84
Mißton in der Farbe 61
Mittagsbeleuchtung 48
Mittelgrund . . 24 30 40 45 48
Morgenbeleuchtung 47
Naß Malen 95
Nebel 16 86 87
Neutrale Farben . 24 25 28 34 53
Orange 84
Ordnung im Raum 23
Paletten 13 63
Papier 11
Papiernässen 96

Seite
Pastellmalerei 65
Pinsel 12 43
Pinselführung 35 49
Rauch 87
Relief 40 41
Schatten und Licht . 45 46 48 49
Schattenwirkungen 18
Schattierung durch Farben 45 49 50
Schnee 87
Schiffe 33 89
See 19 88
Sehen, künstlerisches 4 15
Sehen, richtiges 1
Skizzieren mit Pastellstiften . . 64
Sonnenlicht. Einfluß desselben . 17
Sonnenstrahlen 17
Sonnenuntergang 19
Stämme 92
Steigerung der Effekte 5
Straßen 90
Studium der Natur . . . 2 3
Sturm, bewegtes Wasser . . . 84
Tapetenmalerei 9
Ton und Abtönung 39
Trocken Malen 96
Trocknen . . . . 36 u. 37
Turner, Maler 25
Tusche 29
Ufer 58 89
Unangenehme Farben-Effekte . . 51
Untermalen 24 25 98
Vegetation 91
Violett 84
Vordergrnnd 25 27 29 39 45 58 59
Wald 92
Wasser 32 88 97
Wege 4 59 90
Wiese 92
Wirkliche und Erinnerungsfarben 4 15
Wolken 16 87 100
Zaghaftes Malen 8
Zeiteinteilung beim Malen . . 37

Ein wohldurchdachter Studienplan,

systematische und praktische Anweisungen, die das eingehendste Verständnis für die Bedürfnisse des Lernenden zeigen, sowie die grosse Zahl der damit verbundenen Illustrationen sind geeignet, wenn auch nicht jede Schwierigkeit zu beseitigen, doch jeden, der Lust zur Sache besitzt, zu einem befriedigenden Ergebnis zu führen.



Falsch. Richtig.

Verkleinerte Illustration.

Wir geben in Nachstehendem eine kurze Übersicht des Inhalts:

I. **Allgemeine Gesichtspunkte.**
II. **Das Zeichenmaterial.**
III. **Anfangsübungen.**
IV. **Zeichnen nach farblosen Modellen; Licht und Schatten.**
V. **Zeichnen von Stillleben** und Wiedergabe der Farbe in der Zeichnung.
VI. **Zeichnen architektonischer und landschaftl. Gegenstände.**

Das Werk umfaßt außer 48 Tafeln, die für Anfänger als Vorlagen zum Abzeichnen bestimmt sind, 128 Seiten Text und 80 Abbildungen.

Die Ausbildung einer guten Auffassung

wird in erster Linie angestrebt. — Der Verfasser versteht es vortrefflich, **den Schüler auf eine aufmerksame Naturbeobachtung hinzuweisen und ihm zu zeigen, wie er sein Auge im richtigen Sehen zu üben hat.**

